تيرى إيجلتون

النقد والأيديولوجية



المشروع القومي للترجمة

611

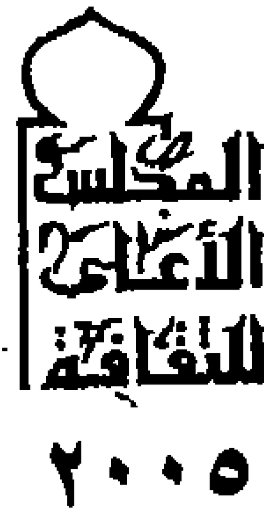
ترجمة: فخرى صالح

المشروع القومى للترجمة

النقد والأيديولوجية

تأليف : تيرى إيجلتون

ترجمة : فخرى صالح



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦١١
- النقد والأيديولوجية
- تيرى إيجلتون
- فخرى صالح
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

Criticism and Ideology :

A Study in Marxist Literary Theory

Terry Eagleton

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084

الفهرس

مقدمة المترجم

يعد هذا الكتاب العمل المركزى فى سلسلة الكتب التى ألفها الناقد البريطانى الشهير تيرى إيجلتون حول مفهوم للأيديولوجية يتجاوز تعريفها كوعى زائف كما تواتر فى الأدبيات الماركسية التقليدية؛ فقد بدأ هذه السلسلة عام ١٩٧٦ بكتيب صغير سماه الماركسية والنقد الأدبى، ثم أصدر فى السنة نفسها كتاب النقد والأيديولوجية ؛ ليتوج مشروعه الطموح لبناء نظرية لعلاقة النص بالأيديولوجية تربطهما معًا بحقل الإنتاج. والمتابع لعمل إيجلتون فى السنوات التالية سيجد أنه ظل فى كتبه التالية أسير الرؤية نفسها لم يتجاوزها كثيراً سواء فى كتابه التعريفى بالأيديولوجية أو فى كتابه أيديولوجية الجمالىّ، وعدد آخر من المؤلفات النقدية التى تمزج الرؤية النقدية بالكتابة الموجهة لجمهور أعرض من غير أهل الاختصاص فى النقد والنظرية.

ورغم مرور أكثر من ربع قرن على صدور الطبعة الأولى من النقد والأيديولوجية فإن هذا الكتاب ما زال يعد واحداً من العلامات الأساسية لتطور النقد فى بريطانيا والعالم الناطق بالإنجليزية. ونحن إذا جردنا الكتاب من توتراته الماركسية ونزعاته العلموية، كرغبته فى إنشاء علم للنص وتطلعه إلى إيجاد علاقة مضبوطة بين الأيديولوجية وحقل الإنتاج الأدبى، فإننا سنجده زاخراً بتبصرات نافذة شديدة الذكاء حول تاريخ الأدب الإنجليزى فى القرنين : التاسع عشر والعشرين. ولعل هذه التبصرات هى التى جعلتنى أفكر فى إعادة طبع ترجمتى لهذا الكتاب بعد مرور ما يزيد على السنوات العشر من ظهور الطبعة السابقة من الترجمة؛ يضاف إلى ذلك الحضور الكبير الذى حققه تيرى إيجلتون فى حقل النظرية خلال السنوات الأخيرة.

لقد قمت فى هذه الطبعة بإعادة ترجمة بعض فقرات الكتاب ، وأعدت النظر فى أسلوب الترجمة، كما أعدت النظر فى ترجمة عدد من المصطلحات توخيا للدقة

وتماشياً مع المعنى الدارج لبعض المصطلحات التى أصبحت متداولة فى النقد العربى خلال السنوات الأخيرة. وحرصت فى الوقت نفسه على صفاء الجملة العربية وسلاسة الأسلوب، رغم صعوبات ترجمة بعض المواضع فى النص الأصلى وغموضها أحياناً. وهى أمور لا تتوفر عليها الطبعة السابقة من الترجمة التى كانت مأخوذة بنص إيجلتون، واقعة فى سحره لدى إنجاز الترجمة قبل حوالى خمسة عشر عاماً.

وتوخياً للفائدة، أضفت إلى نص الكتاب ترجمة لحوار مطول مع إيجلتون يوضح مشروعه النقدى وتفكره بالنظرية، وتوترات عمله، والطبيعة التنويرية لإنجازه النقدى، كما أضفت مسرداً بالمصطلحات الواردة فى الكتاب يمكن أن يضىء للقارئ المشكلات المعقدة التى يحاول إيجلتون شرحها من خلال إقامته علاقة مركبة بين الأيديولوجية والنص وشروط إنتاجه ومؤلفه، بما يتجاوز نظرية الانعكاس الماركسية التقليدية.

عمان، مايو (أيار ٢٠٠٣)

مقدمة المترجم للطبعة السابقة

١

يعرض تيرى إيجلتون لمسيرته النقدية السابقة [١] وانحناءات هذه المسيرة وتعرّجاتها فى كتابه ضد السائد [٢] Against the Grain (١٩٨٦) ، ويتتبع مكوّنات هذه المسيرة النقدية ومحرّضاتها وتحوّلاتها وأشكال علاقتها بكشوفات النظرية الماركسية فى الأدب بخاصة وكشوفات النظرية الأدبية الحديثة بعامة. ويرى إيجلتون أن النصف الأول من السبعينيات قد شهد ولادة جديدة للنظرية الثقافية الماركسية فى بريطانيا بتأثير إحياء الفعالية السياسية الجذرية فى المجتمع الغربى كله. ولقد ولد هذا الإحياء – بسبب أحداث سياسية بعينها ومن ضمنها حرب فيتنام والحركات الطلابية فى الستينيات وبداية السبعينيات ونهوض الحركة النسائية فى بريطانيا فى بداية السبعينيات أيضًا – اهتمامًا بالجدل النظرى فى صفوف اليسار ، وأوجد مناخًا سياسيًا عامًا يساعد على تطوير هذا الجدل. وقد احتل عمل لوى ألتوسير وتلامذته ومساعديه مركزًا أساسيًا من مراكز الانشغال بالنظرية. ويعتقد إيجلتون أن فتنة عمل ألتوسير تكمن فى كونه يقدّم – أثناء انشغاله بالأيديولوجية و«الاستقلال النسبى» للبنى الفوقية – نوعًا من الإصلاح وإعادة تأهيل ماركس «العلمى» واللينينة بالإضافة إلى النزعة المعادية للمذهب الإنسانى والتى تبدو ثورية، بمعنى من المعانى ، على الصعيد السياسى. وقد جذب هذا العمل اهتمامات الماركسيين البريطانيين الذين رأوا فيه سبيلاً للتحرّر من قيود النظرية الثقافية التى تبنتها النزعة الإصلاحية السياسية فى صفوف اليسار، تلك النظرية التى أصبحت فى نظر هؤلاء الماركسيين غير كافية بالقياس إلى الضرورات التى تتطلّبها اللحظة التاريخية. وهكذا وفّرت الألتوسيرية شكلاً من أشكال فضّ العلاقة بين السياسات الثقافية والعمل النظرى من جهة وحركة الإصلاح اليسارى من جهة أخرى.

كان الغنى والتعقّد النظريان والدفاع الحادّ عن مركزية التساؤل النظرى وأهميته مصحوبة جميعًا بالحدة السياسية وتفجير العلاقة مع المثالية (مُلخّصة ذلك فى العداء الحادّ للهيجلية) التى لم تكن، على الأقل فى السياق البريطانى، مقترنة بصورة متعارف عليها مع خطاب الثقافة وخطاب النظرية. فى قلب هذه البنية الثنائية يكمن سر فتنة الماركسية الألتوسيرية وتأثيرها على المثقفين الجذريين فى هذه المرحلة؛ إذ إنها هيّأت مناخًا مناسبًا لعملهم وانشغالاتهم الفكرية وساعدتهم، بمناهضتها للنزعة الإنسانية المثالية، على التباعد عمّا كان سابقًا شيئًا حميمًا بالنسبة لهم وعزيزًا على أنفسهم.

فى سياق هذا التأثير يَعُدُّ إيجلتون عمليه : **النقد والأيديولوجية** Criticism and ideology (١٩٧٦) **والماركسية والنقد الأدبى** (١٩٧٦) ضاربين بجذورهما فى ذلك الوسط النظرى، مع أنه يعترض على النقد الموجّه إلى هذين العملين اللذين عدّهما متأثرين بشدّة بالماركسية الألتوسيرية.

بناءً على هذا الإنكار المزدوج الطابع، الذى يعترف بتأثير ألتوسير عليه ولكنه ينكر شدّته وقوته على عمله، يشرع فى نقد النظرية الألتوسيرية. إنه يرى أن فائدة مفهومى ألتوسير النظريين الأساسيين تكمن فى أنهما حاولا أن يصحّحا ما كان يمكن عدّه وبصورة مقنعة مفاهيم ناقصة وخاطئة فى تقاليد الفكر الماركسى، لكن الصياغات البديلة التى قدّمها ألتوسير قد كشفت فيما بعد عن نقص خطير أو خلل مواز لذلك الخلل الذى انتقدته فى المفاهيم الماركسية التقليدية. إن ألتوسير يُحلُّ محل النزعة التجريبية الصارخة ، غير المتماسكة، أبستمولوجيا تستعيد الشخصية الخاصة البنائية للتفكير المفهومى فقط من أجل التخلّص من نوع جديد من الكانطية الجديدة مغامرًا بدفع «ما هو واقعى» إلى نقطة متلاشية خلف حدود الخطاب ، وماحيًا أيضًا دور البيّنة والبرهان فى الجدل النظرى ، مُنْتجًا تفسيرًا «متأصّلاً» باطنيا، لا يمكن الدفاع عنه، لعمليات التحقق النظرى . وهكذا وقعت النزعة المضادة للإنسانوية humanism البرجوازية ذات الطابع المهيمن فى الفكر الأوروبى الحديث – بمحاولتها التخلّص من الطبقات الوجودية والظاهراتية والمسيحية من الماركسية باستعادة الشخصية البنيوية لفكر ماركس وإحياء هذه الشخصية – فريسة سهلة للأيديولوجة «البنيوية» التى عملت على تهميش الذوات الفاعلة والصراعات الطبقية أيضًا . كما هددت نظرية ألتوسير

الخصبة الواعدة فى الأيديولوجية، التى شكّلت قطيعة حادة مع النماذج الميكانيكية العتيقة لفهم الأيديولوجية، بمد مفهومها للأيديولوجية وتوسيعه لتصل إلى نقطة أفرغت بوصولها إليها من فاعليتها وتأثيرها السياسيين.

يرى إيجلتون فى هذا السياق أن تشديد ألتوسير على الاستقلال النسبى للبنى الفوقية ينتمي إلى النقد اليسارى للستالينية والنزعات الاقتصادية Economisms الأخرى فى الماركسية الماوية التى تؤمن مثله بأن تغيير البنى التحتية ليس كافيًا أبداً من أجل بلوغ الاشتراكية الكاملة. إن هذا التشديد ينتمى أيضًا – وهذا مهم كثيراً من وجهة نظر إيجلتون – إلى النزعات الإصلاحية اليسارية داخل الشيوعية الأوروبية بإهمالها النسبى للصراع الطبقي على صعيد الإنتاج لصالح الصراع ضمن الدولة (المستقلة نسبيًا) . وقد ساعدت إشاعة مذهب الاستقلال النسبى على فصل اللحظتين الاقتصادية والسياسية عن بعضهما فى الاتحاد السوفيتى حاجبة بذلك الطبيعة «الاشتراكية» للحظة الأولى عن الشخصية غير الديمقراطية للحظة الثانية. كانت معارضة ألتوسير للنزعة التاريخية فى آن واحد رفضًا للتنويعات اليمينية على الستالينية والنزعة الاقتصادية وللنزعة التاريخية اليسارية الثورية لمفكّرين من طراز غرامشى ولوكاش الشاب. لقد كان الهجوم على الأبستمولوجيتين : التاريخية والتجريبية متناقضًا فى الحالتين؛ فإذا كان ألتوسير يدافع عن الواقع المادى للنظرية الثورية ضد التذويب الذرائعى Pragmatic لهذه النظرية فى الوعى التاريخى فإنه فى الوقت نفسه، وبانعطافته نحو اليمين، يعزل النظرية الثورية عن الممارسة التاريخية للصراع الطبقي.

يستعرض إيجلتون بعد تقديم نقده للألتوسيرية التحوّلات التى حصلت فى الفكر الماركسى الأوروبى بعد السبعينيات، ويرى أنّ الأزمة الرأسمالية الكونية فى تلك الفترة قد ولّدت، فى بريطانيا وفى غيرها من البلدان الأوروبية، ازدهاراً لفكر اليمين مما أنشأ مناخًا ثقافيًا فى صفوف اليسار مكّن المثقفين اليساريين الذين تأثروا بفكر ألتوسير من إعادة النظر فى الأسئلة التى كانت سابقًا محوراً للجدل والنقاش. وقد ظهر اتجاهان فى صفوف اليسار الأوروبى؛ اتجاه استقطر العناصر الأكثر «يمينيّة» فى الفكر ألتوسيرى وضغطها إلى حد جعلها تَنْبتُّ عن الماركسية وتتحول إلى الثقافات

الثانوية البرجوازية الطابع لما يسمى ما بعد ـ الماركسية **post-marxism** وبعد ـ البنيوية **post-structuralism**. وقد قاد هذا الاتجاه فى فرنسا إلى نوع من الرجعية السياسية دافعت عن حلف الناتو و «العالم الحر»، وتمثل هذا الاتجاه فى فكر تلميذ ألتوسير السابق ميشيل فوكو، كما تمثّل فى الانهماك فى الفلسفة الباطنية من قبل جماعة تل كل Tel Quel المادية التوجّه، وفى القنوط السياسى لجماعات مذهب المتعة وفى الصَنَميَّة **Fetishism** الشكلانية لأطروحات التعددية **pluralism**. أما الاتجاه الثانى ، كما يرى إيجلتون ، فيتمثل فى الدفاع عن الماركسية بوصفها الاستجابة الوحيدة الإيجابية فى عصر الأزمة الرأسمالية والخراب الاجتماعى المتزايد ونمو الصراع والكفاح ضد الإمبريالية. وهكذا، وكما سعى ألتوسير إلى الدفاع عن الماركسية ضد التأويلات الإنسانوية والإصلاحية الطابع ينبغى السعى إلى الدفاع عن الماركسية ضد بعض مظاهر عمل ألتوسير نفسه وبالأخص ضد ذرية ألتوسير ما بعد ـ الماركسية.

رغم هذا النقد العنيف للألتوسيرية ينبه إيجلتون بذكاء وحنكة بَالغَيْن أنّ مشروع نقد الألتوسيرية لا يَسْتلزم الانسحاب نحو مواقع ماركسية صافية تماماً ولم تتلوث بعد بهذه التطورات على صعيد النظرية؛ لأن هذا المشروع سيكون مشروعاً متخيّلاً وهمياً. على النقيض من ذلك يد عو إيجلتون إلى التفكّر فى الماركسية فى ضوء المظاهر التقدّمية الواعدة فى التطورات النظرية غير الماركسية فى زمننا.

على ضوء هذا النقد يشير إيجلتون إلى تطور عمله النقدى فيؤكد أن عمله منذ **النقد والأيديولوجية** ـ وعلى الأخص دراسته لوالتر بنيامين ودراسته **اغتصاب كلاريسّا** **The Rape of Clarissa** وكتابيه : **النظرية الأدبية ووظيفة النقد** ـ موسومٌ بالشروط السياسية المتغيّرة لنهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وقد عمل تراكم المصادر النظرية فى جعبة اليسار فى السبعينيات على تمكين اليسار، من حيث المبدأ، من تحليل آليات الهيمنة البرجوازية وتحديها. لكن هذا العمل النظرى أدّى جزئياً إلى الاستعاضة به عن انتهاز الفرص السياسية المتاحة لتحقيق ممارسة وتغيير سياسيين جذريين على صعيد الواقع. ودفع هذا الوضع اليسار فى نهاية السبعينيات إلى مواجهة أزمة حادة فى العلاقة بين النظرية والممارسة. وبناءً على هذا التحليل، وبعيداً عن اختياراته فى

إحداث قطيعة مع التراكمات النظرية فى السبعينيات، كان عمل إيجلتون **والتر بنيامين: أو نحو نقد ثورى** (١٩٨١) عملاً يحاول التنويع على النظرية الماركسية وتفتيح آفاقها على التيارات الأنثوية Feminism وبعض مظاهر ما بعد ـ البنيوية، وذلك بتفكيك النسخ المعدّلة عن هذه النظرية وإعادة طرح الأسئلة الخاصة بالسياسات الثقافية واستعادة الأسئلة الخاصة بالمتعة والسعادة واللعب التى لا يمكن تأجيل طرحها حتى تنتهى النظرية من عملها والتى كانت بالنسبة لبريخت وباختين جزءًا من هنا والآن. من هنا يمكن النظر إلى دراسة **والتر بنيامين** كمشاركة فى المزاج السياسى الجديد وكعمل يقف على مسافة وبُعد كافيين عن **النقد والأيديولوجية**، عملٍ أكثر انشغالاً بالتجربة والذات والجسد والفعل الاحتفالى والسياسات الثقافية منه بعلم النصّ. ولم يكن اختيار إيجلتون لبنيامين، كما يقول، ناشئًا عن كون عمله يمهّد للعديد من هذه الانشغالات المعاصرة بل بسبب كون هذه الانشغالات مطروحة لدى بنيامين فى سياق ثورى. مثل صديقه ثيودور أدورنو شعر بنيامين بالحاجة إلى «ماركسية حداثيّة»، ماركسية تتجاوز مقولات عصر التنوير الـمُفْقَرة، لكن ذلك لم يستلزم التخلّى عن الواجبات المتعارف عليها فى سياسة الطبقات. وعندما كان الاختيار مطروحًا بحدّة بين التفكيك والثورة، الإشباع الذاتى والأرثوذكسيّة السياسية، اللعب والنظرية، الاختلاف والتاريخ، كان التجاء إيجلتون إلى بنيامين، كما يقول، محاولة لمقاومة هذه الثنائيات غير الناضجة، أما **اغتصاب كلاريسا** (١٩٨٢) فقد تابع الحوار بين الماركسية والخطابات الأخرى (الأنثوية ، والتفكيك، والتحليل النفسى) واجدًا فى نصوص صمويل ريتشاردسون تقاطعًا نموذجيًا لهذه التيارات فى القرن الثامن عشر ومحاولة فى الوقت نفسه لإعادة إنتاج هذا المفصل التاريخى فى الوضع الراهن. فى **النظرية الأدبية** (١٩٨٣) عكس إيجلتون مستوى أكثر شعبية فى انتقاله من «النظرى» إلى «السياسى» مُشدِّدًا هذه المرة على الأسئلة المنهجية فى التحليل الثقافى وقائلاً : إن هذه الأسئلة يجب أن تخضع للأهداف السياسية. ولقد بدأ فى العمل السابق مُساءَلةً للمؤسسات التاريخية للنقد، وطوّر هذه المساءلة فى كتاب آخر بعنوان : **وظيفة النقد** (١٩٨٤) دعا فيه المغامرة النقدية إلى تأمل ذاتها والتفكّر مليًا فى تاريخ مؤسساتها والاحتمالات السياسية التى تتصل بوجودها المستقبلى.[4]

٢

لقد آثرت فى الفقرة السابقة استعراض عمل إيجلتون السابق بما فى ذلك كتاباه : **النقد والأيديولوجية والماركسية والنقد الأدبى** من وجهة نظره هو شخصيا من أجل إلقاء ضوء كاشف على عمليات التحوّل الفكرى داخل عمله ومن أجل الكشف عن تطور الانشغالات والمراجعات الفكرية التى أجراها هذا الناقد المثير للجدل والاهتمام النقديين فى العالم الناطق بالإنجليزية. وسأنتقل الآن لاستعراض مفهومه للأيديولوجية وعلاقتها بالأدب والنقد وتحوّل هذا المفهوم وتبلوره فى كتابه : **الماركسية والنقد الأدبى** (١٩٧٦) ومن ثَمّ صياغته التطبيقية لهذه العلاقة فى كتابه : **النقد والأيديولوجية** (١٩٧٦).

٣

لكى يحدّد إيجلتون معنى «الأيديولوجية» وعلاقة الأيديولوجية بالأدب (أو الفن بعامة)[٣] يعمل فى كتابه : **الماركسية والنقد الأدبى** على تقديم أهم التصورات الخاصة بهذه العلاقة فى تاريخ الفكر الماركسى. ويشير فى هذه السياق إلى ملاحظات إنجلز التى يقارن فيها بين الفن والنظريتين : الاقتصادية والسياسية والتى يَعُدُّ فيها إنجلز الفن أكثر غنى وأقل «شفافية» من النظريتين المذكورتين ، بسبب كونه أقل التصاقًا بالأيديولوجية . يرى إنجلز، كما ينقل لنا إيجلتون عن كتاب إنجلز **لودفيغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية**، أنّ الأيديولوجية ليست طَقْمًا من المعتقدات المذهبية بل إنها تشير إلى الطرائق التى يحيا بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى وإلى القيم والأفكار والصور التى تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم ككل. ويستنتج إيجلتون أنّ إنجلز يقترح علاقة معقّدة بين الأيديولوجية والفن ، علاقة أكثر تعقيداً من تلك التى تربط الأيديولوجية بالقانون أو النظرية السياسية ؛ لأن الحقلين الأخيرين يجسّدان بصورة شفافة اهتمامات الطبقة الحاكمة وانشغالاتها [٤].

يصبح السؤال الآن، كما يرى إيجلتون، منصبا على العلاقة بين الفن والأيديولوجية. ما هى طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف تقوم؟ هل يعكس الفن الأيديولوجية

ويعرضـها فى شكل فنى؟ أم أنَّ الفن يكشف الأيديولوجية ويميط اللثام عنها إذ يعطيـها شكلاً وبنية؟ فى هذا السياق يتقدّم منظوران متعارضـان. الأول يرى فى الأدب (والفن بعامـة) مجرّد أيديولوجية أخذت شكلاً فنيـاً، من ثَمَّ فإن الأعمال الأدبية جميعًا سجينة «الوعى الزائف» وهى غير قـادرة على تجاوز حـدود الأيديولوجيـة للوصـول إلى أعـتـاب الحقيقة؛ ويسمّى إيجلتون النقد الماركسى الذى يتبنّى هذا الموقف نقداً «ماركسيًا مبتذلاً» ينزع إلى أن يرى فى الأعمال الأدبية مجرّد انعكاسات للأيديولوجيات السائدة، وهو من ثَمَّ لا يستطيع أن يفسّر كيف يمكن للأدب أن يتحدّى الافتراضات الأيديولوجية لعصره. والمنظور الثانى يتمثل فى عمل واحد من النقّاد الماركسيين وهو آرنست فيشر الذى يرى فى كتابه : **الفن ضدّ الأيديولوجية** أنّ الفن الأصيل يقوم دائمًا بتصعيد حدود الأيديولوجية لعصره مانحًا إيّانا تبصُّراً بوقائع تعمل الأيديولوجية على إخفائها عن ناظرينا (٥).

يجادل إيجلتون الآن قائلاً إنّ كلا المنظورين اللذين عَرضَ لهما يبدوان له مُبسَّطين كثيراً، وهو مضطرٌّ إلى تفضيل منظور أكثر تعقيداً وذكاءً ونفاذاً، ويتمثَّلُ هذا المنظور فى عمل الفيلسوف الفرنسى لوى ألتوسير الذى يرى أنّ الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرّد أيديولوجية ؛ إن له علاقة بالأيديولوجية ولكنه ليس مجرد انعكاس لها. إن الأيديولوجية تدلنا على الطرائق الخيالية التى يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعى، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرنا بأننا نعيش ظروفًا معينة بدلاً من أن يقدّم لنا تحليلاً مفهوميًا لهذه الظروف. إن الأدب عالقٌ بشبكة الأيديولوجية ولكنه يعمل فى الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدْرك فيها المنابع الأيديولوجية التى يَصْدُر عنها. بقيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب كذلك، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجية ؛ لأن «المعرفة» بالنسبة لألتوسير هى بالمعنى الدقيق للكلمة «المعرفة العلمية» ـ ذلك النوع من المعرفة الذى نتحصّل عليه من كتاب رأس المال لماركس لا ما نتحصّل عليه من رواية الأزمنة الصعبة لديكنز. إن الفرق بين العلم والفن لا يكمن فى كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل فى كونهما يعالجان موضوعًا واحداً بطريقتين مختلفتين؛ فإذ يقدّم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع وهو ما يساوى بالضبط ويعادلُ الأيديولوجية فى نظر

ألتوسير ، لكن الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجية ويتحرّك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجية ؛ أى باتجاه المعرفة العلمية(٦).

يقيمُ إيجلتون، فى هذا السياق، علاقة قرابة مع زميل ألتوسير الناقد والباحث الفرنسى بيير ماشيرى. إن إيجلتون، رغم الانطباع الأول الذى يتولّد لدينا بالتزامه بالنظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجية ، يعتقد أن نظرية ألتوسير غامضةٌ بعض الشىء وملتبسة كما هى نظرية ماشيرى المُطوَّرة عن ألتوسير. لكن ماشيرى، كما يرى إيجلتون، يحدّد تلك العلاقة المعقّدة المقترحة بين الأدب والأيديولوجية بصورة أفضل.

يميّز ماشيرى فى كتابه عن نظرية للإنتاج الأدبى بين شيئين: الوهم (ويعتقد إيجلتون أنه يُعادل الأيديولوجية) والخيال. الوهم هو التجربة الأيديولوجية المألوفة للبشر، هو المادة التى يعمل عليها الكاتب ، ولكنه بعمله عليها يحوّلها إلى شىء مختلف ويمنحها شكلاً وبنية، وبذلك يستطيع الفن أن يُبَعِّد نفسه عن الأيديولوجية كاشفًا لنا عن حدودها ومسهما بالتالى فى تحريرنا من الوهم الأيديولوجى.

رغم أن إيجلتون يعتقد، كما أشرنا، أن اقتراحات ألتوسير وماشيرى تبدو له غامضةً بعض الشىء وملتبسة ، فإنه يشير إلى أنّ هذه العلاقة التى يقترحانها بين الأدب والأيديولوجية هى علاقة مُوحيةٌ ومُلْهِمَةٌ وذات معنى عميق. ليست الأيديولوجية بالنسبة لكل من : ألتوسير وماشيرى مجرّد جسد غير متبلور من الصور والأفكار العائمة ؛ لأنها تمتلك فى أى مجتمع نوعًا من التماسك البنيوى، ولأنها تمتلك هذا التماسك النسبى يمكن لها أن تكون موضوعًا للتحليل العلمى ، وبما أنّ النصوص الأدبية تنتَسِبُ إلى حقل الأيديولوجية فمن الممكن أن تكون موضوعًا للتحليل العلمى(٧).

يركّز إيجلتون فى كتابه « الماركسية والنقد الأدبى » على عمل ماشيرى ويَمْحضهُ اهتمامًا خاصا ويتبنّى، دون أن يشير إلى ذلك صراحة، تصوّره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية فيقول: «أما بالنسبة لماشيرى ؛ فالعمل مُقيَّدٌ إلى الأيديولوجية لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله. يمكن أن نحسَّ بحضور الأيديولوجية فى لحظات صمت النص الدالة وفى فجواته وغياباته. وينبغى على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه

«تتكلّم». إن من المحظور على النص أيديولوجيا أن يقول أشياء محددة؛ وفى محاولته لقول الحقيقة بطريقته الخاصة، على سبيل المثال، يجد المؤلف نفسه مدفوعًا إلى كشف حدود الأيديولوجية التى يكتب هو من داخلها. إنه مدفوعٌ إلى كشف فجواتها ولحظات صمتها... ولأن النص يتضمن هذه الفجوات ولحظات الصمت فإنه دومًا غير مكتمل... إن دلالة العمل تكمن فى اختلاف المعانى أكثر من أن تكمن فى وحدة هذه المعانى. وإذا كان ناقد مثل: لوسيان جولدمان يجد فى العمل بنية مركزية، فإن العمل بالنسبة لماشيرى هو دومًا «بلا مركز»؛ فلا جوهر له بل تعارض مستمر وتباين بين المعانى... وعندما يجادل ماشيرى أن العمل «غير مكتمل»، فإنه لا يعنى على أى حال أن هناك قطعة منه مفقودة على الناقد أن يملأ مكانها فى العمل. على النقيض من ذلك فإن من طبيعة العمل أن لا يكون مكتملاً وأن يكون مُوثقًا إلى الأيديولوجية التى تجبره على الصمت فى نقاط معيّنة منه. (إن العمل، إذا أردت، مكتملٌ بعدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فجوات العمل، بل أن يبحث عن مبدأ تعارض المعانى وأن يُبيِّن كيف ينتج هذا التعارض بوساطة علاقة العمل بالأيديولوجية»(٨).

انطلاقًا من هذا الفهم المعقد لعلاقة الأدب بالأيديولوجية الذى يعرضه ماشيرى يطوّر إيجلتون علاقة أكثر عينية بين هذين الحقلين فيرى أن «الحوامل الفعلية للأيديولوجية فى الفن هى الأشكال لا المحتوى المجرّد»(٩)، وأن «التطورات الدالة فى الشكل الأدبى تنتج عن التحوّلات الدالة فى الأيديولوجية»(١٠). لكنه يعتقد بعدم وجود «علاقة بسيطة متماثلة بين تحوّلات الشكل الأدبى وتحوّلات الأيديولوجية. إنّ الشكل الأدبى، كما يذكرنا تروتسكى، يمتلك درجة عالية من الاستقلالية؛ إنه يتطوّر بصورة جزئية وفقًا لضغوطات داخلية خاصة ولا ينحنى لأيّة ريح أيديولوجية تهب» (١١).

يذكرنا هذا التحليل بقول إيجلتون فى بداية كتابه الذى نستعرضه أن «الأيديولوجية ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة؛ إنها على النقيض من ذلك ظاهرة معقّدة دومًا قد تَدْمجُ رؤيات للعالم متصارعة ومتناقضة. ولنفهم الأيديولوجية ينبغى أن نحلل العلاقات الدقيقة التى تربط الطبقات المختلفة فى المجتمع؛ وهذا يعنى أن نحدّد بالضبط علاقة هذه الطبقات بصيغة الإنتاج»(١٢). ويقوده هذا الفهم العينى للأيديولوجية إلى تصوّر أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية، وإلى

تعيين المواضع التى تتخللها الأيديولوجية فى العمل الأدبى، وإلى بناء علاقات أكثر نفاذاً وتعقيداً بين النصوص الأدبية والأيديولوجيات التى تصدر عنها . ولهذا يصبح فهم الأعمال الأدبية أمراً «يتجاوز تأويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التاريخ الأدبى لها أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التى تدخل فى تكوين هذه الأعمال. علينا أولاً أن نفهم العلاقات المعقّدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تسكنها ــ العلاقات التى لا تظهر فقط فى «الثيمات» أو «الانشغالات» بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوعية والشكل. إننا لا نفهم الأيديولوجية أيضاً ما لم نقبض على الدور الذى تلعبه فى المجتمع برمّته» (١٣).

هذا الفهم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية هو ما يتخلل كتابه الأساسى النقد والأيديولوجية: دراسة فى النظرية الأدبية الماركسية، وهو الفهم الذى يطوّره بناءً على قراءة مستفيضة للعلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبى ، وبالاستناد إلى محاولاته لبناء علم النص الأدبى وإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية فى علم الأدب الماركسى.

٤

يشرح إيجلتون فى النقد والأيديولوجية (١٤) ، وبصورة أكثر دقةً من كتابه الذى عرضنا له سابقًا، العلاقة بين الأدب والأيديولوجية. فى النقد والأيديولوجية هناك تحليلٌ عينىٌ لكيفية تخلّل الأيديولوجية النصوص الأدبية ومحاولة لتطوير مفهومى : ألتوسير وماشيرى للعلاقة الناشئة بين هذين الحقلين غير المعرفيين حسب ألتوسير.

يرى إيجلتون أنّ كون الحقل الجمالىّ وسطًا أيديولوجيًا فعّالاً بصورة متميّزة يعودُ إلى عدة أسباب ومنها : أنّ الحقل الجمالى تصويرى ومُباشرٌ وفورى ومُقتصد ، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية ولكنه يلعب أيضًا على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها. وبسبب هذه الطاقات التى يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعيًا وتقديم نفسه بوصف بريئًا أيديولوجيًا بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية.

إن مهمة الناقد إذن، ومن منظور إيجلتون، هى أن يكشف عن حدود العلاقة التى تربط الأدب بالأيديولوجية. على الناقد أن يَعْرِضَ النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه وأن يُبيّن بجلاء تلك الشروط التى ساهمت فى صُنع النص (والمحفورة فى كل حرف من حروفه) . إنّ النص يصمت عن هذه الشروط ويُخفيها؛ من ثَمَّ فإن الوصول إلى مثل هذا العرض يتطلّب من النقد أن يتخلّص من تاريخه الأيديولوجى القبلى ويضع نفسه خارج فضاء النص، أى : فى الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

إن التحليل السابق لدور النقد متصل اتصالاً وثيقًا بمفهوم ألتوسير وتلميذه ماشيرى. فإذا كان إيجلتون يحملُ على منظور لوكاش للعلاقة بين الأدب والأيديولوجية ويعدّه تبسيطًا لمفهوم الأيديولوجية فإنه يستوحى ألتوسير وماشيرى فى تحليله لهذه العلاقة. لكن المشكلة الأساسية التى يواجهها إيجلتون هى العلاقة المثلثة بين النص والأيديولوجية والتاريخ، تلك العلاقة المعقّدة التى يتساءل عنها إيجلتون قائلاً : «إلى أى حد... يمكن لعناصر (الواقع) التاريخى أن تدخل النص وتسكنه؟». إن نظرة لوكاش إلى الأيديولوجية بوصفها «وعيًا زائفًا» فقط أو ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم هى نظرة تبسّط مفهوم الأيديولوجية وتفشل فى القبض على الأيديولوجية كتشكيل معقّد مُتضمّن فى صُلب النص، وكشبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها.

فى الوقت نفسه يهاجم إيجلتون فكرة العلاقة المباشرة بين النص والتاريخ وينْسبُها إلى الفكر التجريبى الساذج، فلا يمكن القول : إن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضيّة علاقة مباشرة. إن النص، بالأحرى، يتعامل مع التاريخ تعاملاً تخييليًا ويعالج المعطيات التاريخية إستناداً إلى قوانين إنتاج النص؛ وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعى قراءة غير تخييلية نكون قد قرأنا فى هذه الحالة خطابًا تاريخيًا لا خطابًا أدبيًا. ومن هنا يستنتج إيجلتون أنّ التاريخ يدخُلُ النص بوصفه أيديولوجية، والتاريخ الواقعى حاضر فى النص ولكن بصورة مُقنّعة، فى صورة غياب مزدوج. إن النص الأدبى لا يتخذ التاريخ هدفًا مُباشراً له ؛ لأنه لا يُحيلُ إلى «أوضاع بعينها» ، بل إلى تشكيلات أيديولوجية أنتجتها أوضاع بعينها، ومن ثَمَّ فهو يُحيلُ بصورة غير مباشرة إلى التاريخ. لكن إذا كان النص ذا علاقة غير مباشرة بالتاريخ فما هو النص إذن؟ هل هو معرفة؟ هل هو أيديولوجية؟ إنّ النص نسيج من المعانى والإدراكات

والاستجابات الملازمة له في إنتاجه التخييلي للواقع؛ وهذه هي الأيديولوجية في المقام الأول. لكن النص ليس نتاجاً للأيديولوجية بل هو ضرورة أيديولوجية ؛ لأن التخييل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجية امتلاءً؛ أي الفن.

إن إيجلتون هنا يُعيدنا إلى تمييز ألتوسير بين المعرفة والأيديولوجية وإلى المكانة الخاصة التي يمنحها للفن والأدب. إن ألتوسير لا يَعُدُّ الفن من الأيديولوجيات، ولكن الفن أيضاً ليس معرفة علمية. فما هو الفن إذن؟ إنه شيء بين بين. إن ما يمنحنا إياه الفن يحتفظ بعلاقة محددة مع المعرفة. ولكن خصوصية الفن، حسب ألتوسير، هو أنه «يجعلنا نُدْرِك» و«نُحسُّ» بما يشير مداورةً إلى الواقع. إنه يجعلنا ندرك الأيديولوجية من الداخل.

يرى إيجلتون، في هذا السياق، أن عرض ألتوسير موحٍ وغني بالاقتراحات، ولكن هل يكون العمل «واقعيًا» مثلاً إذا كان يسمح لنا بإدراك الأيديولوجية التي يستحمُّ العمل في مياهها؟ من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال؛ ولذلك ينتقلُ أيجلتون إلى تطوير بيير ماشيري لمفهوم ألتوسير الذي عرضنا له سابقًا في هذا التقديم. ومع أنه يستقي من ماشيري بناءَه المفهومي لعلاقة الأدب بالأيديولوجية فإنه يقولُ : إن ماشيري، مثله مثل ألتوسير، يلتجئُ إلى لغة مجازية غامضة هدفها إعتاق الفن من الخضوع للأيديولوجية بالقول إن الفن «يلَمِّح» إلى الأيديولوجية مثلاً. ويرى إيجلتون ، في معرض انتقاده لمعادلة ماشيري بين الأيديولوجية والوهم، أن الأيديولوجية إذا لم تكن معرفة فهي ليست وَهْمًا خالصًا أيضًا. ومن ثَمَّ فإن النص يحقق علاقته بالأيديولوجية عن طريق شكله ولكنه يفعل ذلك بالاستناد إلى شخصية الأيديولوجية التي يعمل عليها. وهكذا يعرضُ إيجلتون منظوراً مُعقّداً للعلاقة بين النص والأيديولوجية. إنه يعتقد أن الأيديولوجية، ليست «حقيقة» النص ، و«حقيقة النص ليست جوهراً ، ولكنها بالضبط ممارسة علاقتها بالأيديولوجية، وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتها بالتاريخ. على أساس من هذه الممارسة يُشكّل النص نفسه كبنية ؛ إنه يُفكك الأيديولوجية لكي يُعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به ، ولكي يعالجها ويُعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على تفكيك نفسه بتأثير من الأيديولوجية عليه. وبهذه الطريقة يُشوِّش النص نظام الأيديولوجية ؛ لكي ينتج نظامًا داخليًا قد يتسبّب

فى حدوث تَشوّش جديد وطازج للنظام فى النص وفى الأيديولوجية. ومن ثَمَّ فإن بنية النص هى نتاجُ هذه العملية وليست انعكاسًا للظروف الأيديولوجية المحيطة. إنّ النص أيضًا يعمل على إضاءة العلاقة بين الأيديولوجية والتاريخ الواقعى. والأدب هو صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك الصيغة التى يمتلكها العلم، وأكثر ترابطًا وتماسكًا من تلك الصيغة المتوفّرة فى الحياة المعيشة. لكن الأدب، على النقيض من العلم، يعمل على تنسيب الواقعى ومُلاءمته كما هو معطى فى الأشكال الأيديولوجية ، ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهمًا بما هو واقعى تلقائى.

وهكذا نلاحظ فى التفسير السابق لعلاقة الأدب بالأيديولوجية أن إيجلتون يمزج بوضوح تام بين ألتوسير (فى تمييزه المعروف بين العلم والفن) وماشيرى (فى عدِّه الأيديولوجية وهما). إن إيجلتون سجين النظرة الألتوسيرية إلى الأيديولوجية وشرح ماشيرى عليها وإن عمل بذكاء بالغ على توسيع حدود النظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجية وجعلها ملموسة من خلال تحليلاته النصية الذكية لأعمال جورج إليوت وماثيو أرنولد وتى. إس . إليوت. وتشارلز ديكنز ودى. إتش . لورنس وكونراد وآخرين فى بحث من أهم البحوث التى كتبت فى النقد المعاصر حول العلاقة بين الأيديولوجية والشكل الأدبى.

الهوامش

(١) من المستغرب أن يتجاهل إيجلتون فى كتبه التالية وفى استعراضه لسيرته النقدية أيّة إشارة إلى مجموعة من كتبه الأولى. ويبدو أنّ هذا التجاهل نابعٌ من عدم اقتناعه الحالى بما كتبه فى المراحل المبكّرة من عمره. لكن اللافت للنظر هو أن كتبًا مثل : الكنيسة اليسارية الجديدة ١٩٦٦ والجسد بوصفه لغة: صورة موجزة للاهوت « اليسارى الجديد» ١٩٧٠ تحاول التوفيق بين المنظور المسيحى للثورة والمنظور الماركسى لها.

يقول إيجلتون فى كتابه الجسد بوصفه لغةً ما يلى:

«إنّ المشروع الماركسى لا يَهْدِفُ إلاّ إلى إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان وعالمه وبين الإنسان ونفسه. لكن مع ظهور الرأسمالية انبثق عدد هائل من أشكال التواصل الاجتماعى وحصل تحوّل حاسم فى العلاقات الطبيعية بين البشر مسبّبًا بذلك نوعًا من التشويش والاضطراب العميقين والاغتراب بين البشر وعالمهم. وهكذا فإنّ التغلّب على أوضاع الاغتراب هذه ـ إعادة بناء المجتمع الإنسانى ـ هو المشروع الذى تضطلع بتحقيقه الثورة الاشتراكية؛ وهو كما اقترح، المشروع الذى ينبغى أن تضطلع به الكنيسة المسيحية ؛ إذ يبدو لى أنّ الكنيسة لا تملك إستراتيجية ثورية خاصة بها ولا تستطيع أن تسلك «طريقًا ثالثًا» بين الثورة والرجعية. إنّ عليها أن تختار واحداً من الطريقين، وذلك الاختيار هو الاختيار الفعلىّ لمصداقيّتها ووثوق صلتها بالعصر».

انظر تعليقًا على هذا الكلام ما كتبه إلمر بوركلُند فى :

Elmer Borklund. Contemporary Literary Critics

Macmillan, London, 1982. PP. 167 - 168.

(٢) انظر مقدّمة كتابه «ضدّ السائد» Against The Grain. Verso. London, 1986, PP. 1 - 8.

(٣) يستخدم إيجلتون كلمتى : الأدب والفن بصورة متبادلة فى سياق حديثه عن علاقتهما بالأيديولوجية مُساويًا فيما يخص هذه العلاقة بينهما.

(٤) Marxism and Literary Criticism, University of California Press, 1976 - pp. 16-17.

(٥) المرجع السابق، ص : ١٧ ـ ١٨.

(٦) المرجع السابق، ص : ١٨.

(٧) المرجع السابق، ص : ١٨ ـ ١٩.

(٨) المرجع السابق، ص : ٣٤ ـ ٣٥.

(٩) المرجع السابق ، ص : ٢٤.

(١٠) المرجع السابق ، ص : ٢٥.

(١١) المرجع السابق ، ص : ٢٦.

(١٢) المرجع السابق ، ص : ٦ ـ ٧.

(١٣) المرجع السابق، ص : ٦.

(١٤) فيما يخص العرض التالى راجع ترجمتنا لهذا الكتاب فى الصفحات التالية.

مقدمة

ينبغى لأى ماركسى إنجليزى ، يحاول أن يُشيِّد علم جمال مادى، أن يعى بصورة مؤلمة النقص فى أدواته. ولا يرجع هذا إلى كون العديد من القضايا فى هذا الحقل مشحونةً وغير محسومة، ولكن كون المتدخِّل فى مثل هذا النقاش إنجليزيًا يحرمه، بصورة آلية تقريبًا، من حق المشاركة فى النقاش. إنه الشعور الحاد بالحرمان من تراث علم الجمال المادى، ذلك الضيف المحتمل فى أوروبا، المبكّر النضج والأجنبىُ الطفيلىُ فى الآن نفسه. إن المقالات التى يضمها هذا الكتاب مُثْقَلةٌ بهذه العوائق. وربما تكون هذه العوائق أكثر وضوحًا فى الفصل الأخير الذى يدور حول القيمة الأدبية ، وهو فصلٌ يبدو لى أكثر من مجرّد إيضاح مؤقت للأرضية التى يجرى عليها النقاش الأصيل لهذه القضايا ، وهى واضحةٌ أيضًا فى اللغة المُلغِزة الموجزة فى الفصل الرابع (وهو نسخة مُعدَّلة وموسعة من المقالة التى نشرت أول مرة فى مجلة New Left Review) الذى ينتهى ، فيما هو يحاول أن يضغط مرحلة معقدة من التاريخ الأدبى فى إطار واحد، إلى صياغةٍ غير دقيقة وإيماءات مجازية وقراءة جزئية مختزلة. ينبغى أن أضيف هنا أنَّ هذا القسم قد كان أول قسم يكتب من الكتاب، وهو من ثَمَّ يقع فى مجال حكم الفصلين السابقين، إلى حد ما ؛ حيث جاهدت (نتيجة الوقوع فى أسر التخطيطية Schematism والتبسيط)؛ لكى أحقق صياغات أكثر دقةً وصرامة. لكننى شعرت بأن من الأفضل ترك الكتاب كما هو طافحًا بالأخطاء وعمليات الحذف، التى هى نتيجةٌ لقدراتى المحدودة، والتى ربما تكون حتمية فى عملٍ لديه القليل ممن يساندونه فى إنجلترا.

إننى ممتنٌّ جدًا لعدد ممن الأشخاص الذين منحونى نصحهم وتشجيعهم القيمين من أجل كتابة هذا الكتاب. وينبغى أن أشكر بصورة خاصة بيرى أندرسون، وفرانسيس باركر، ومايك إيوارت، وجون غود، وجون هاريسون، وكوينتين هور،

وفرانسيس ملْهيرن، وبول تِكِل، وآلان وول، وجورج وُتّون، وهم جميعًا قد منحوني بكرم جزءًا من وقتهم ليناقشوا المَخطوطة. كما أنني أدين دينًا عميقًا لأعضاء جماعة النقد الماركسي في جامعة أكسفورد، القدامى والحاليين الذين مَهَّدوا، في مؤسسة ليس من المتوقع حدوث ذلك فيها، المكان ليصبح مثلُ هذا النوع من الخطاب مستمرًا ولافتًا ومنتجًا. إن من الأكيد أن هذا الكتاب ما كان ليُكتب لولا إخلاصهم وتفانيهم في بحث مشكلات النقد المادي ، كما أنّ هناك جماعات مشابهة وأشخاصًا آخرين في إنجلترا ناقشوا قضايا هذا الكتاب وأنا مدينٌ لهم بالشكر أيضًا.

تيري إيجلتون

الفصل الأول

تحولات الأيديولوجية النقدية

من الصعب أن ترى فى النقد شيئًا أكثر من كونه فرعًا بريئًا من فروع الدراسة. إن مصادره تبدو عفوية ووجوده يبدو طبيعيًا . هناك أدب ولذا ، ولأننا نرغب فى فهمه وتذوّقه ، فإن هناك نقدًا أيضًا. إن النقد كتابعٍ للأدب ، كظل للأدب وشريك طيفىٍّ له – ولنقتبس جملة من الرباعيات الأربع Four Quartets – يحول دون تحققه أينما وُجِد. وعبارة «يحول دون» تحمل هنا معناها العام المتداول كما تحمل معناها الكلاسيكى. لكن إذا كانت مهمة النقد هى أن يمهّد الطريق الصعب بين النص والقارئ، أن يدرس النصّ ويوسّع من مجاله لكى يصبح أسهل استهلاكًا ، فكيف يمكن تجنّب تعرّض كتلته الغليظة بين المنتج Product والمُستهلك وهو يقوم بحجب نيته فى الفعْل الممتثل المذعن لكونه «ظلاًّ» للأدب؟ يبدو النقد هنا وقد قُبِض عليه فى وضعية تناقض لا يُذوَّب. فإذا كانت مهمة النقد هى أن يمنحنا معرفة بواقعية النص التلقائية فعليه ألا يسمح لجزئية صغيرة من مواده أن تختلط بما تتوسّطه mediate ؛ إذ إن هذا الاختلاط يؤشر إلى جريمة «الانتحال والملاءمة appropriation» المسكوت عنها . لكن كيف يمكن للنقد أن يفعل ذلك دون أن يُسلِّم نفسه لتلك الصيغة من صيغ الوجود الطبيعى التى هى صيغة وجود الطُفَيل؟ كيف يمكن له أن يتجنّب ذلك الشكل من أشكال الشفافية الذاتية، ذلك الانسجام المتواضع مع حياة النص، الذى يُعَدُّ إلغاءً مجردًا للذات؟ على كل نقدٍ أن يعترف بقصوره ومحدودية إمكاناته؛ لكن النقد البرجوازى نادرًا ما يبدو واثقًا من نفسه أكثر منه وهو يتحدّث عن وفْرَته وغزارته الخاصتين عندما يؤكد، كنوع من تجريح الذات، على جزئية افتراضاته وطُفَيْليتها وطبيعتها المؤقتة. رُبما تكون هذه الافتراضات حاذقة ودقيقة ولكنها تافهة وضئيلة القيمة، بصورة نهائية، إذا ما قورنت

بعظمة النص الذى لا يُسْتَنفَدُ معناه ؛ ولذا فإن على المرء أن يستعرض وفرة خطابه وغزارته أو أن يبقى صامتًا. لربما يكون النقد خطابًا مُعاقًا ولكن الوقت صار متأخرًا بالنسبة إليه كى يفكك نفسه؛ وإن كان هناك الكثير مما يمكن أن نُخاطِر به ماديًا وأكاديميًا.

ينبع شك النقد الجذرى بذاته من كونه لا يستطيع أن يقول فيما إذا كان «هواية» أو «احترافًا». ولكن لا يمكن، بالتأكيد ، أن يكون النقد احترافًا ؛ إذ لا شىء أكثر طبيعية من القراءة. إن النقد ببساطة عملية تقليب للصفحات حتى نصل إلى النهاية، نُقلِّبُ الصفحات بصورة طبيعية وبشىء من اليقظة الفريدة. لكن هذه اليقظة لا يمكن أن تُعلَّم إطلاقًا رغم أنها قد ترعى وتُزوَّد بالمعلومات. ولا يمكن أن يكون النقد أيضًا مجرَّد هواية إذ لا مجال للقول إن العمل المكثَّف فى صناعة الاستعلام الأدبى Literary enquiry ـ فى المدارس أو الكليات الجامعية أو دور النشر أو الجماعات الأدبية ـ يتحول ليصبح صيغة من صيغ التعرُّف أكثر قُرْبًا إلى تذوّق الخمر منها إلى التجارب الكيماوية. عندما بدأت الدراسات الأدبية تصبح جزءًا من المؤسسات الأكاديمية فى بريطانيا لأول مرة «حلَّت» المعضلة بتوليف ذكى بين الصيغتين. لقد كان الأدب ، وبصورة ملموسة، بلا موضوع ، فلم يَعُد السادة الإنجليز، الذين احتلوا مقاعد الأستاذية فى الجامعات «العتيقة»، بأكثر حاجةً إلى دروس متخصصة فى قراءة أدبهم منهم إلى دراسة تدريبية فى كيفية إعطاء الأوامر لخدمهم . لقد كان الحل المتوفر الأكثر بساطة لديهم هو ألا يدرسوا الأدب الإنجليزى بل أن يزعموا أن هذا الأدب هو شىء ما ، شىء لا يمكن تمييزه عن «الكلاسيكيات» ؛ ولذا لم يَعُد بالإمكان التعرّف على شخصيات أكاديمية حسنة السمعة. لقد كان الواحد منا يحمل آراء خاصة حول كراب Crabbe وكذلك حول كاتولَس Catullus ، لكن دراسة الأدب الإنجليزى لا تتآلف، بأية صورة من الصور، من عرض مبتذل لميول المرء الخاصة على الملأ. إن مثل هذا العرض العام يخص، كما لاحظ ييتس Yeats ، أصحاب الحوانيت، وقد تحقق الأمر تاريخيًا على يدى إف. آر. ليفز F.R.Leavis وهو ابن رجل من أصحاب الحوانيت. لقد صِينَت النزعات والميول «غير المحترفة» ، ولكنها صينت بمعزلٍ عن العمل المهنى الخاص بمعرفة الأدب ـ وهو توليفٌ تقليدى بين الوضعية Positivism والذاتانية Subjectivism مازال قوىَّ النفوذ فى النقد المعاصر.

لقد أثار هذا الوضع ردة فعل مضاد له ؛ إذ كان «روّاد» النقد الأرستقراطيون والبرجوازيون المتعجرفون، أولئك الأقوياء على الصعيد الأكاديمى والأموات المنسيون على الصعيد التاريخى الذين لم يعتقدوا إطلاقًا بضرورة وجود هذا الفرع من فروع الدراسة، مستعدين للارتحال من أيديولوجيات الطبقة الاجتماعية ؛ ليدخلوا الجامعات «العتيقة» للمرة الأولى. وقد كانوا قادرين على إنجاز المهمات الموضوعية التى أملاها التاريخ المعاصر على النقد ، بينما لم يكن أسلافهم المفلسون أيديولوجيًا قادرين على ذلك. وهكذا احتلت عقيدة البرجوازية الصغيرة الإنسانية **humanism** الليبرالية الطابع، والـمُهمَّشة والثانوية على الصعيد الأكاديمى لكنْ المهيمنة على الصعيد الثقافى، حصن النقد الرجعى من الداخل وشكّلت جبهة معارضة. وقد نصَّبَت عقيدة البرجوازية الصغيرة، غير الممثلة أوالخاضعة لعقيدة أخرى والجذرية العنيفة فى هجومها على «المؤسسة الأكاديمية» التى تُمثِّل وحدة الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التى عرَّتها العقيدة الإنسانية، من نفسها بطلاً لهذه التحوّلات الأدبية التى كانت اللحظة الأيديولوجية بحاجة ماسَّة إليها ، كما أعادت، دونما خوف، كتابة التاريخ الأدبى الإنجليزى بكامله بالصورة التى تطابق رغبتها . ولا يمكن أن نجد فى تاريخ النقد الإنجليزى مشروعًا أكثر ضراوة وشجاعة وتمسكًا من هذا المشروع.

ومع ذلك فإننا لا نعالج هنا صداماً بسيطًا بين «الأيديولوجيات الطبقية». إن ما نعالجه هنا هو بالأحرى صيغة متعارضة متضادة لاندراج أيديولوجية مجلة **Scrutiny** فى الجماليات والتشكيلات الأيديولوجية السائدة. فليس مهمًّا فى تعيين حركة البرجوازية الصغيرة أن نشير، فى المقام الأول، إلى أصولها الاجتماعية ؛ لأن هذه الأصول (رغم كونها ذات صلة بالموضوع) متعددة بشكل لا يمكننا من حصرها. إن المهم هو أن نشير إلى التناقضات القائمة فى عالمها الأيديولوجية. لقد كانت مهمة مجلة **Scrutiny** التاريخية، «الجذرية» والشعبية أحيانًا فى طروحاتها والمرهوبة الجانب من قِبل الطبقة الأكاديمية المسيطرة التى لم تكن لتُوَفِّر سخريتها من المجلة، واضحة بصورة معقولة فى مستوى من المستويات: كانت مهمتها أن تعمل على إعادة تشكيل جذرية للأشكال والقيم والخطابات والانتسابات وتوحّدها داخل الحقل الجمالى الخاص بالأيديولوجية التى ستلعب، فى مرحلة من مراحل الأزمة التاريخية الخطيرة، دورها فى

إحياء الأيديولوجية السائدة وإعادة إنتاجها . ولقد كان الأمر يتجاوز حقًّا مجرّد إعادة صياغة الحقل الجمالي للأيديولوجية . كان يتعلّق بصورة فعّالة بإحلال عناصر أخرى محل العناصر الموجودة في ذلك الحقل من حقول الأيديولوجية. كان الفراغ الأيديولوجي، الذي تسبب في المجتمع الإنجليزي عن الانهيار الجزئي لبعض التشكيلات الثانوية التقليدية (الدين بصورة خاصة) والغياب المُتعيّن تاريخيًّا لتشكيلات أخرى (السوسيولوجية الناضجة والمكتملة النمو بخاصة)، بحاجة إلى ملْئه؛ ولقد كان مَلْءُ هذا الفراغ، كما يشهد تراث ماثيو أرنولد، المهمة التي حاولت Scrutiny القيام بها؛ لذا كانت، مثلها مثل أرنولد، «تقدميّة» و «رجعية» في الوقت نفسه ـ كانت متنبهة تمامًا للحظة « المعاصرة» ولاحتياجاتها الأيديولوجية ، ولكنها كانت قادرة على ملاقاة هذه الاحتياجات بـ «حلول» مثالية ميتة ومثيرة للشفقة: «المجتمع العضوي» الذي يستلهم الماضي الإنجليزي الأسطوري، «المدرسة الجامعية الإنجليزية» بوصفها الجوهر الروحي للتشكيل الاجتماعي. هنا بالضبط نستطيع أن نقبض بوضوح على المؤشر الخاص بسمات البرجوازية الصغيرة التي تتسم بها Scrutiny ؛ فإذا كان ذلك التراث التطهري غير الممتثل لسلطة الكنيسة (وبسبب من غياب الإرث الثوري) القوة الوحيدة الممكنة والقادرة «بصورة متقدّمة»، بسبب التزامها الأخلاقي بالصراع وجديّتها الثقافية وواقعيتها الاجتماعية، على تشكيل البنية الأكاديمية الساكنة غير المتقبّلة اجتماعيًا وإعادة صياغتها . فلقد حصل بالطريقة نفسها وللأسباب نفسها كذلك أن ارتدت فئة من الكُتّاب لا تمتلك أي إرث تاريخي، فئة ثانوية، إلى الماضي ما قبل ـ الرأسمالي وشكّلت صورة «متقنة الصنع» له، صورة مشبعة بالحنين المريض nostalgia مُحتضنةً تقليد «الحداثة» (الأرض الخراب) ورافضة له في الوقت نفسه (يوليسيز) من منظور «تقليدي الطابع». لقد أعادت Scrutiny «بصورة متقدّمة» تقييم التقاليد الأدبية ، ولكنها فعلت ذلك ؛ لأنها رأت في تلك التقاليد مستودعًا ممتازًا للقيم «الإنسانية» التي داست عليها بوحشية عمليةُ التطور الرأسمالي المعاصرة. وبذلك مَثَّلت المجلة الوعي المثالي العقيم للرأسمالية بقيامها بإعلاء transcend الوجه الإنساني ـ الليبرالي لهذه الرأسمالية.

تجـد مشكلةُ كـون Scrutiny هامشيةً على المستوى التاريخى ومركزية «على المستوى الروحى» حلَّها فى مقولة واحدة : النخبوية élitism. وهنا أيضًا تتكشّف السمات البرجوازية الصغيرة للحركة . والنخبوية، كما يقول نيكوس بولانتزاس Nicos Poulantzas (١) سمةٌ بنيوية من سمات البرجوازية الصغيرة. ترفض البرجوازية الصغيرة ؛ بسبب استسلامها للشروط الاقتصادية والاجتماعية النووية الطابع التى تحيط بها وبسبب إيمانها بنوع من السلطة و «المعايير» و «القيادة» الفوقية الطابع، «الفوضوية» الديمقراطية التى تُشْتَمُّ من عقيدتها كما ترفض فى الوقت نفسه عقم السلطة الفعليّة التى تحكمها. ولقد كان هذا بالضبط وضع Scrutiny الخاص . فرغم كونها على الصعيد التجريبى فاقدة المركز ومُطَّرحةً تمامًا ومُهْمَلَةً من قِبَل الطبقة الأكاديمية المسيطرة؛ فهى لم تَدَّع أبدًا أنها تُمثِّل روحيًّا النخبة «الحقيقية». فى وجه من الوجوه كانت Scrutiny تمثِّل الطليعة Vanguard المتقدّمة التى تخوض صراعًا حادًّا مع المؤسسة الأكاديمية ـ صراعًا جعلها تحشد عناصر من الأيديولوجيات الليبرالية و «الجذرية» الخاصة بطبقات ومجتمعات مسودة. ولقد أنجزت من ثَمَّ ما يدعوه ريموند وليامز Raymond Williams فى سياق آخر «التماثل السلبى» مع هذه القوى الاجتماعية (٢) إلى الدرجة التى أضمرت فيها، فى مرحلة من المراحل (بطريقة أكاديمية تأملية كافية بصورة طبيعية)، «رغبةً» فى «شكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية» (٣). لكن «الطليعة» كانت أيضًا، وعلى الصعيد المفهومى، هى «النخبة» التى تجعل معاييرها تتخلل المؤسسة الأدبية ؛ بسبب الموقع الروحى الذى تحتله هذه «النخبة» . وقد كان هذا التشوّش وعدم القدرة على التمييز بين «الطليعة» و «النخبة» ناشئًا بدقة عن التناقض الداخلى المتضمن فى حالة Scrutiny كقوة أيديولوجية مُحْتَبَسة ، ولكنها متواطئة مع المجتمع نفسه الذى تنتقده وتقف ضده روحيًّا.

لقد كان التواطؤ هو ما منع Scrutiny حقًّا من صياغة الأسس النظرية لنقدها، كما كانت تجريبيتها الحسية الساذجة، ملخصةً «فى نقدها التطبيقى»، نوعًا من الفحص «المتقدّم للمقولات الجمالية فى ضوء فورية immediacy التجربة المعيشة ـ أى ذوبان العموميات وانحلالها فى «المعيش» الفعّال على الصعيد الأيديولوجى كما هو الأمر لدى إليوت الذى قام بتشويش المعانى المتمفصلة فى عملية الخلق الشعرى.

لكنه كان ، من جهة أخرى، اعترافًا بالعجز التام: بالعقم الذى يعلنه النقد الممنوع من الوصول إلى مستوى يتجاوز الخطاب النظرى الهَدْمى . ولكى تعلن الصراع مع الأيديولوجية تشير Scrutiny إلى «التجربة» . وكأن التجربة ليست، فى الحقيقة، بيت الأيديولوجية. رغم ذلك فقد تجاوزت «فلسفة» Scrutiny التجريبية الحسّية ؛ فكما برهنت التجريبية مع إليوت على كونها غير كافية أيديولوجيًا ومن الضرورى أن تُحذَف لصالح مسيحية مذهبية ، كذلك كانت Scrutiny بحاجة إلى ميتافيزيقا تتناسب قوتها الحدسية تناسبًا عكسيًا مع تمفصلها النظرى. ولقد توفّر ذلك فى عمل دى. إتش. لورنس D.H.Lawrence، لكن مثالية لورنس لم تكن لتقطع علاقتها مع التجريبية الحسيّة ، بل إنها على النقيض من ذلك قامت بإعارة هذه التجريبية الحسيّة الوضعية الأنطولوجية الملائمة . كانت Scrutiny قادرة ، بعد أن أُمدَّت بهذه الميتافيزيقا، على توبيخ أنواع التجريبية النفعية كلها من موقع المثالية المطلقة، كما كانت قادرةً، فى الوقت نفسه، على الانقضاض على الأنظمة «الإطلاقية الطابع » (بما فى ذلك الماركسية بالطبع) من موقع التجريبية «الإنجليزية» الليبرالية الشاملة. ولقد كان هذا الموقع حصينًا بشكل يتناسب تمامًا مع لاعقلانيته. وبما أنّ الأساس الميتافيزيقى قد انزلق مختفيًا من التعريف عبر شبكة اللغة (لأن إظهار هذا الأساس يعنى الكشف عن حقيقة كون الاتجاه كله عتيقًا وغير متجدِّد) فقد حُجب هذا الأساس. لكن المشروع كله كان عقيمًا على الصعيد النظرى ؛ إذ كان كافيًا بالنسبة للمرء أن يقسم الظاهرات إلى ظاهرة تُمثِّل «الحياة» وظاهرة لا تُمثِّلها ، ولم تكن هناك إمكانية، بالتعريف، لتطور واقعى حقيقى ضمن هذه الحالة المحدودة المغلقة التى تشير إلى مرجعية ذاتية محبوسة داخلها. قد يكون الأمر كامنًا فى إعادة التأكيد على تلك الحالة مرة بعد مرة والحصول دومًا على نوع من التجريد وتصعيد النغمة. وهذه حالة شبيهة بالحالة التى دخلت فيها القيم الإنسانية الليبرالية، الخاصة بمرحلة من مراحل الرأسمالية الصناعية، فى تناقض عميق مع الأشكال المتطورّة لتلك الرأسمالية. ومن ثمّ كان الجوهر المنطقى لهذا التناقض هو إعادة تقييم العقيدة الإنسانية الليبرالية نفسها ووضعها ضمن القيم المبتذلة لرد الفعل المحافظ.

لقد أنتج الإنجاز التقليدى البارز المهم، بالمقابل، رد فعله أيضًا. وكان ذلك النقد نوعًا من السعى وملاحقة الأسئلة الخاصة بالقيم الأساسية التى حصل، وأنها كانت افتراضًا جذّابًا حدسيًا حقيقيًا بالنسبة للطلبة المهتمين بربط «الأدب» بـ «الحياة». ومع ذلك فإن بعض هذه الادعاءات التى تستلزمها تلك العقيدة الإنسانية العائمة ستبدو إذا ما تُؤملت فى الساعات الأولى من الصباح فخيمةً متكلّفةً بعض الشىء. واحدٌ من هذه الأسئلة، على سبيل المثال، كان يتعلّق بأولئك الأشخاص الذين لا يُصرّح لهم بالدخول إلى مملكة الأدب المتحضرة، الأشخاص الذين يشكّلون حقًا الأغلبية الاجتماعية والتاريخية، والذين لم يكونوا جديرين بالملاحظة بسبب ميلهم إلى الاغتصاب والسَّلْب أو أنهم – وإن كانوا جديرين بالملاحظة – لم يكن ممكنًا إدخالهم إلى مملكة الأدب بسبب جهلهم بهنرى جيمس. وكان هناك أيضًا سؤال أكثر إرباكًا يخص أولئك الأشخاص، الذين، رغم عمق ثقافتهم الأدبية، لم يجدوا أى تعارض بين هذه الثقافة العميقة وفعاليّات من مثل مراقبة ذبح اليهود. لقد جلبت الرؤية الإنسانية الليبرالية معها نفيها الذاتى المحكم الرباط كظل لها؛ إذ إن تحرر النقّاد، الذين يشتركون مع المجلة فى إيمانها بالبنية الفعلية للافتراضات التى طرحتها، بلاغيًا، من الوهم لم يجد مكانًا ينقل إليها انهيارها الجزئى سوى تلك الوضعيات الخاصة برد الفعل الأرستقراطى الذى يتنكّر مُخفيًا وجهه تحت قناع الواقعية التاريخية الجرداء. ومع الانتهاك الجزئى لحصن العقيدة الإنسانية البرجوازية فإن النقد يُدْفَعُ باطراد إلى إعلاء transcend ممارساته التجريبية الحدسية الطابع وتبنى «برنامج طويل الأمد»، وهو نوعٌ من الوضع الإشكالى، الذى رغم كونه متساوقًا أكثر أو أقل مع التجريبية فهو أقل تعرّضًا للانتهاك من قبل الأمل الدينى، والذاتانية Subjectivism التائهة الهائمة على وجهها. نظرية النوع Genre، الأسلوبيات Stylistics، علم اللاهوت theology، التحليل النفسى، البنيوية ـ هذه المشروعات، رغم كونها مترددة فى إنجلترا المعاصرة فإن عملية بناء النظام (النقدى) تشق طريقها الآن.

بالإضافة إلى ذلك لاقت المادية التاريخية، بالطبع، بعضًا من الاهتمام. ولا مجال للشك فى وجود عوامل أيديولوجية مُحدَّدة تسببت فى انبعاث الاهتمام بالنقد الماركسى الذى شاهدناه فى الغرب منذ عام ١٩٦٨ على الأقل. فمن مهمات النقد الماركسى (كما

هو من مهمات جميع المناهج النقدية التى أشرت إليها باختصار) أن يميّز المحددات التاريخية الكامنة وراء انبعاثه، ولكن من مهماته أيضًا أن يُبيّن أن صحته Validity لا تتماثل مع هذه المحددات التاريخية ، وذلك لأنّ المادية التاريخية تؤيد الادعاء القائل بأنها ليست مجرّد أيديولوجية فقط بل إنها تتضمن نظرية علمية للتكوّن والبنية وانهيار الأيديولوجيات. إنها تُمَوْضِع نفسها، باختصار، خارج حقل «البرامج الطويلة الأمد» المتنافسة لكى تبرهن نظريًا على الشروط الفعلية لإمكانية وجود هذه البرامج. يبدو هذا الأمر، بلا أى شك، غير مُستحب إلى حد ما، نوعًا من التميّز السهل وادعاء وجود وشائج بينه وبين هذه المناهج البديلة ، لكن النقد الماركسى لم يصبح أكثر شعبية وانتشاراً بسبب تعارضه مع التقنيات التجريبية والحدسية الطابع؛ إنه أقل مرونةً من «برامج أخرى طويلة الأمد» فيما يتعلّق بعمليات الاندراج الجانبية لهذه القيم الأيديولوجية الكبرى أو فيما يتعلّق بالحفاظ عليها مستقلة ومنفصلة.

ليس النقد حقلاً بريئًا، ولم يكن كذلك أبدًا. وينبغى أن يوجد فرعٌ من فروع النقد الماركسى فى تاريخ النقد نفسه يطرح السؤال الخاص بالشروط والغايات التى تجعل النقد الأدبى يُغيّر اتجاهه؛ فللنقد تاريخ هو أكثر من مجرّد وصف اعتباطى للأفعال النقدية. فإذا كان الأدب هو غاية الأدب نفسه فليس هو المصدر الوحيد لعملية تكوّنه؛ إن النقد لا يظهر بوصفه جوابًا سريعًا تلقائيًا، على الحقيقة الوجودية للنص، مقترنًا بصورة عضوية مع الغاية التى يضيء وجودها. فللنقد حياته الخاصة المستقلة نسبيًا، قوانينه وبنياته الخاصة: إنه يُشكّل نظامًا معقدًا داخليًا يتمفصل مع النظام الأدبى أكثر من كونه يعكس هذا النظام. إنه يظهر إلى الوجود ثم يختفى بناءً على شروط خاصة مُحدَّدَة. ليس كل أدب بحاجة إلى النقد ليقف فى طريقه ويحول دون وجوده ، بل قد يأتى يوم يكون من الضرورى أن نعتذر للشعر. فى بنائنا لتاريخ النقد لا نعمل على تتبع عملية تجدّد الجلد المنتظمة، وربما غير المنتظمة، على مدار هذا التاريخ. إن تاريخ المناهج النقدية هو مدار السؤال . إننا نبحث عن العوامل المحددة لـ «فضاءات» تاريخية بعينها تجعل من انبثاق مثل هذا الموضوع أمرًا ممكنًا بالدرجة الأولى ثم نعمل على تحديد علاقاتها بخطابات أخرى متزامنة معها. إن علم تاريخ المناهج النقدية هو علم الأشكال التاريخية التى تنتج هذه المناهج ـ المناهج التى تنتج بالمقابل النص الأدبى بوصفه موضوعها، أو بوصفه «نصا للنقد».

إن اللحظة التى تبدأ فيها الممارسة المادية أو الثقافية بـ «التفكير بنفسها» واتخاذ نفسها موضوعًا للاستعلام الثقافى هى بوضوح ذات دلالة سائدة فى عملية تطور هذه الممارسة؛ إذ إنها بالتأكيد لن تعود فيما بعد لتكون ما كانت عليه سابقًا. وما يجبر هذه الممارسة على الانعكاس على نفسها ذاتيًا ليس ضغطًا داخليًا مجرّدًا ، بل الوحدة المعقدة التى تشكلها هذه الممارسة مع الخطابات المتاخمة لها. إن كتابة التاريخ، أو ممارسة النقد ، أو التحليل النفسى، أو دراسة الاقتصاد السياسى، أو دراسة الأجسام الساقطة ليست فعّاليات «طبيعية» أو الجوهر الاعتباطى لـ «حب الاستطلاع البشرى». إنها تحدث ضمن فضاءات تاريخية محددة من الانعكاس الذاتى، فضاءات ترسم أزمتها المتبادلة الغايات الممكنة للمعرفة ، ومن ثمَّ الغايات الممكنة للتحكّم والسيطرة على التشكيل الأيديولوجى. ولا يعنى هذا، كما يمكن للمرء أن يقول، اختزال هذه الممارسات جميعًا وعدها ممارسات أيديولوجية . إن صحة الجاذبية ليست متناسبة مع البنية الأيديولوجية لإنجلترا القرن الثامن عشر. إنها بالأحرى نتاج الخطاب العلمى الذى أُنْتِج ضمن الأيديولوجية ولعب دوره ضمن ذلك التشكيل الأيديولوجى Idiological Formation. لكن لحظات الانعكاس الذاتى هذه لا ترسم بالضرورة حدود مكان ولادة العلم. عندما يبدو التاريخ «يظن نفسه» نوعًا من التسجيل التاريخى historiography، إنتاجًا ماديًّا مثل الاقتصاد السياسى، سلوكًا يوميًا مثل الفلسفة وعلم النفس فلن يكون التمزّق الحاصل بين الفكر والواقع ضمانةً لمعرفة ، رغم أنه شرطٌ مُسبَّق لنوع من أنواع المعرفة. وقد يكون هذا التمزّق «مؤقتًا»، فَتْحةً تتحد فيها الممارسة بحميمية أكثر مع نفسها. وهذا الأمر واضح بصورة خاصة فى حالة النقد ؛ إذ إن انفصال النقد الذاتى عن موضوعه ليس سوى نوع من الخدعة ـ استهلاك مجرّد من أجل إعادة التوحّد مع هذا الموضوع بصورة أكثر كمالاً. إن تبعيد distantiation النقد التحليلى لموضوعه هو نوع من المحاكاة الساخرة parody للمعرفة ـ وسيلةٌ لـ «امتلاك» هذه المعرفة بصورة لصيقة وتذويب الذات فى هذه المعرفة فى صورة وحدة لا تنفصم عُراها. إن غرض النقد هو أن يمحو نفسه لصالح النص عاملاً بالنيابة على تحويل « براعته» المتعلّقة إلى شىء طبيعى ، وذلك عن طريق القوة التى يملكها ، والتى تقدر على استخراج «طبيعة» النص نفسه. فى نوع من التعزيز الحلزونى المتبادل يعمل النص الأدبى على جعل التجربة

طبيعية ، وتعمل الممارسة النقدية على جعل النص طبيعيًا ، وتشهد نظريات تلك الممارسة على «طبيعية» النقد. بوصفه ممارسةً أدبية شارحة meta-literary ، استعارةً للنص، يكتب النقد متبجّحًا عن عجز النص عن التفكير فى الشروط الخاصة بوجوده مُعيداً إنتاج هذا العجز متخفيًا وراء قناع المعرفة. يُعامل النقد، مختفيًا وراء قناع إضاءة النص، عمى النص الذاتى الضرورى الوجود بوصفه شيئًا طبيعيًا. ومن هنا فإن العلاقة الشكلية بين النقد والنص تشبه العلاقة بين شاعر القبيلة والملك الذى يعدد له انتصاراته التاريخية، أو العلاقة بين رجل الاقتصاد ـ السياسى البرجوازى والمُنْتج الرأسمالى. وفى كل حالة من هذه الحالات فإن «الانفصال» بين الخطاب والواقع هو شبحٌ مجرّد لواحدة من هذه العلاقات ، ولن تكون وظيفة الخطاب أكثر من وعى ذاتى للوضع التاريخى. وهذه بالضبط هى وظيفة النقد ـ أى أن يُزوِّد النص بالعبارات التى يمكن أن يعرف من خلالها نفسه أكثر من أن يُزوِّد هذا النص بالعبارات التى لا يعرفها ولا يستطيع أن يعرفها ، والتى يمكن أن تكشف له عن معناها .

لقد ابتدأت لحظة الاعتذار الكلاسيكية للشعر فى تاريخ الأدب الإنجليزى مع كتاب اعتذار للشعر Apology For Poetry للسير فيليب سِدْنى Sidney . والشعر الذى يتولّى سِدْنى الدفاع عنه هو بالطبع مؤسسة لا يمكن فصلها عن القيم الأيديولوجية البَيِّنة الصريحة ـ قيم العقيدة الإنسانية الكلاسيكية اللطيفة المعقولة المُعادية للانحطاط فى الذوق مثل : مزج الطبقات الاجتماعية فى الدراما. الأدب بالنسبة إلى سدنى هو وسيلة أيديولوجية فعّالة ومثمرة فى غرس هذه المناقب والفضائل الملائمة للطبقة المهيمنة الذى يُعدُّ هو ناطقًا باسمها؛ ولهذا السبب من دون الأسباب جميعًا ينبغى أن يُصان الأدب من نقد الاتجاه التطهرى البرجوازى الجَزْمى الطابع assertive . يؤشر نص سِدْنى إلى لحظة ذابلة من لحظات الطَفْو buoyancy الأيديولوجى ، لحظة التركيب التام بين عناصر تطهرية وعناصر صقيلة مؤيدة لسياسة البلاط Courtly ، لكن الضغوط الأولية التى تحشد قواها لإنجاز اعتذار للشعر سوف تنفجر فيما بعد، فى تسعينيات القرن السادس عشر المشحونة بالمشاعر الدينية وغير المستقرة اقتصاديًا؛ لكى يزداد الارتياب بذلك التركيب الأيديولوجى . بعد ذلك الانفجار فقط، الذى نما ليصبح أزمة ثورية ثم خمد بعد الحرب الأهلية، ظهر – وللمرة الأولى – التيار النقدى العريض المعروف

بـ «الكلاسيكية الجديدة». مرة أخرى يصبح النقد وسيلة أيديولوجية فعّالة وحاسمة ، ولكنه أصبح الآن وسيلة فى الصراع من أجل تحقيق توازن التشكيل الأيديولوجى الذى سيُحْكِمُ إنجاز الوحدة المتناقضة للطبقات الاجتماعية التى تؤلف الجبهة المهيمنة. بدافع الحاجة إلى النظام والتناسب (توزيع الحصص) والتلاؤم مع الحاجة إلى نسقى الطبيعة والعقل Reason ، التى تشد بنيان المجتمع، والحاجة إلى اختزال الحياة الاجتماعية وتنظيمها فى سلسلة من الممارسات المنظمة ، يختار التاريخ النقد ثانية كنموذج ووسيلة لتحقيق مثل هذا المشروع. وبسبب الحاجة إلى إدماج طبقات جديدة وأجزاء من طبقات فى الوحدة الثقافية، ومن أجل إنجاز إجماعٍ على ذوق اجتماعى محدد وبناء تقاليد مشتركة ونشر عادات موحدة الطابع، يصبح النقد واحداً من نقاط الارتكاز فى الطقم الكامل للمؤسسات الأيديولوجية: الدوريات، المقاهى، الرسائل والأبحاث treatises الجمالية والاجتماعية، الترجمات الكلاسيكية، الكتب التى تُرشد إلى العادات والتقاليد. ومرة أخرى ومع التآكل المطّرد لهذا التشكيل والهياج الثورى الذى أنهى القرن الثامن عشر انبثق إلى الوجود جسمٌ من الإنتاج النقدى المميّز. إن النقد يصبحُ ، مع جماليات الرومانسية المتحررة الداعية إلى المساواة الشعبية والفردوية الطابع، مرة أخرى حقلاً متميزاً يُخاض فيه الصراع الطبقى على الصعيد الأيديولوجى . وهو مهم أيضًا ، وبصورة مساوية فى الدرجة، فى إعطاء شكل محدّد للنزعة المحافظة الجديدة. ويَشهدُ على ذلك عمل كوليردج Coleridge الأخير ـ فى اشتقاق صور عضوية للمجتمع من الفن، وهى صورٌ ستصبح فيما بعد إرثًا حيويًّا للقرن التاسع عشر.

ليس فى نيتى أن أتتبع ذلك المسار هنا، وإن كنت سأناقش بعض مظاهره فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. وليس فى نية هذه الملاحظات المختصرة أن تقترح أن النقد ليس أكثر من مجرّد انعكاس للحظة الأيديولوجية. إن النقد ينتسب إلى الحقل الجمالى للأيديولوجية ، إلى حقلٍ يمتلك درجة ملائمة من الاستقلال. لكن انبثاق النقد (نقد النهضة الإنسانى الطابع، الكلاسيكى الجديد، الرومانسى، الانفعالى الليبرالى) يشير إلى أزمة قائمة بين ذلك الحقل وحقولٍ أخرى ـ إلى نوع من الحدس بأن ذلك الحقل الجمالى يفترض درجة غير عادية من السيادة ضمن التشكيل الأيديولوجى برمته. ولا يعنى ذلك أنّ الجمالى يصبح هو الحقل المهيمن فى أرض الأيديولوجية؛ إنه

بالأحرى «يعمل على تصدّر المشهد Foreground بوصفه المجال الذى يحمل بامتياز الثيمات Themes التى يحتضنها ذلك التشكيل الأيديولوجى . كما لا يعنى أنّ الجمالى يُجَرِّدُ من حليه وزخارفه؛ ليصبح «أيديولوجية صرفة» فلا وجود لمثل هذه الظاهرة. على النقيض من ذلك، ورغم أن الجماليّات الأدبية تبدأ فى بعض الأحيان الحديث عمّا لا يقع ضمن حقلها متجاوزةً نفسها لتشكّل تحالفات علنية مع حقول السياسة والأخلاق والدين، فإنها تفعلُ ذلك حسب شروط جدلها الداخلى الخاص وحسب احتياجاتها وتقاليدها. إن فعّالياتها الأيديولوجية تظل من النوع الجمالى ، وهنا بالضبط تكمن قوتها . ويعود كون الحقل الجمالى وسطًا أيديولوجيًّا فعّالاً بصورة متميزة إلى عدد من الأسباب . إن الحقل الجمالى تصويرى graphic، مباشر وفورى ومُقتصِد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية ، ولكنه يلعب أيضًا على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها. وبسبب هذه الطاقات التى يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعيًّا وتقديم نفسه بوصفه بريئًا أيديولوجيًّا بطرقٍ لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية. ويمكن لنا تفسير وضع الحقل الجمالى فى مرتبة ثانوية ضمن تاريخ الأيديولوجيات لا بالنُدْرَة Paucity المتضمنة داخله ، بل عن طريق عناصر أخرى ضمن التشكيلات الاجتماعية ـ وبصورة خاصة تلك القوى الأيديولوجية والمادية التى تُملى إقصاء الجماهير واستبعادها من الفن.

إن «تاريخ النقد»، إذن، هو مظهرٌ من مظاهر تاريخ طقم من التشكيلات الأيديولوجية المحددة ، كلٌ منها متمفصلٌ داخليًّا لكى يمنح امتيازًا لممارسات نقدية بعينها بوصفها لحظة متعينة خاصة من بين مستويات أخرى لها. إن علم تاريخ النقد هو علم المحددات التاريخية لهذا التعيّن الشديد Over determination للجماليّات الأدبية.

لكى نخطو من هذه الاعتبارات العامة عائدين إلى النقد الأدبى الإنجليزى فى القرن العشرين علينا بصورة محتمة أن نفكّر، مرة أخرى، بتلك اللحظة الأيديولوجية القوية الممثلة فى مجلة Scrutiny. ومع ذلك فقد كان لـ Scrutiny، وخصوصًا فى ثلاثينيات هذا القرن، منافسٌ على شكل جسمٍ متشظٍ غير منتظم من النقد المادى. وكون

الكثير من تلك الكتابات تجتذب اهتمامات تاريخية فقط يشكّل مظهراً من مظاهر المعضلة التى نعانى منها رغم أن اسماً واحداً فقط قد استطاع أن يبقى حيًا من تلك الحقبة. من هو أعظم ناقد ماركسى إنجليزى؟ إنه، وا أسفاه، كريستوفر كودويل Caud-well. فى مثل هذا السؤال الملائم وفى الإجابة عليه تكمن مشكلة النقد الماركسى فى بريطانيا المعاصرة ، وتعرض نفسها بصورة لا جدال حولها. فرغم أن كودويل هو السلف الأكبر ـ «الأكبر» على الأقل بسبب الطموح الصرف المقدام لمشروع النقد الماركسى الإنجليزى – فإن هناك القليل جداً مما يمكن أن نتعلّمه منه. ولا يعنى هذا أننا ينبغى أن نتعلّم من الإنجليز فقط أو أن قصور كودويل كان قصوره وحده. لكن كودويل، بسبب من انعزاله عن أوروبا وعُزلته حتى عن مجتمعه تخلل الستالينية والمثالية لفكره وعدم امتلاكه « نظريةً للبنى الفوقية»، حافظ رغم كل ذلك على الإبقاء على هذه المهمة الميؤوس منها تاريخيًا بإنتاجه جماليّات ماركسية فقيرة من تلك الشروط غير المواتية. إن عمله يحمل آثار جروح تلك المغامرة المتناقضة ذاتيًا: التأملية والغريبة الأطوار والمُرصَّعة بالتبصرات الاعتباطية ، والمُعلَّمة بالغزوات القلقة والمحمومة لأرض غريبة والمكسوة بخشونة نظرية مثيرة. وإذا كان كودويل يفتقر إلى تراث جمالى ماركسى فإن ذلك مقياس لغياب هذا التراث لدينا نحن الذين جئنا بعده.

قد يحدث على أيّة حال أن يتطور النقد الماركسى، بنوع من الانعطافة التاريخية اللافتة، لا عبر التواصل مع ما سبق بل وبالضبط بتجاوز هذا الذى سبق. عندما بدأ ريموند وليامز بالكتابة فى بداية الخمسينيات لم يفد منه الروح العامة لنقد الثلاثينيات المؤلفة من النقد الماركسى الفظ الخشن والتجريبية البرجوازية المثالية الرومانسية؛ فلم يكن كودويل ، كما يشير وليامز . ساخراً فى الثقافة والمجتمع Culture and Society 1780 - 1950 ، « محدداً وواضحًا بما فيه الكفاية ليكون على خطأ». لقد أثّرت الماركسية، بصورة محتمة، على وليامز: وقد وفّرت الماركسية وScrutiny فيما بينهما التأثيرات المُشكّلة لتطوره المبكّر. سوف تُرفَضُ Scrutiny كموقف بسبب النخبوية التى قادت إليها ، وسترفض الماركسية لأسباب ربما تكون أكثر إثارة للاهتمام:

«بالنسبة لماركس فإن المرء يتقبّل التشديد على التاريخ، على التغيّر، على العلاقات الحميمة التى يتعذّر اجتنابها بين الطبقة والثقافة، لكن السبيل التى سلكها هذا

التشديد، على مستوى آخر، ليست مقبولة. لقد كان هناك، وفى هذا الموقع بالذات، استقطابٌ وتجريد للحياة الاقتصادية من جهة والثقافة من جهة أخرى. ولا يبدو لى هذا منسجماً مع الاختبار الجماعى للثقافة كما عاشها آخرون، وكما كان المرء يحاول أن يعيشها بنفسه » (٤).

إن الصيغة النهائية غريبةٌ لافتة للنظر ؛ فلم يَعُدْ أحد بالتأكيد التمييز بين البنية التحتية/ البنية الفوقية شأنًا خاصا بالتجربة. ورغم ذلك فإن هذا الإلحاح الشديد على التجربة بالضبط، هو التثمين العميق المتحمّس لـ «المَعيش»، هو ما يوفّر لنا الثيمات المركزية التى توحّد مجموع أعمال oeuvre وليامز وما يمدنا فى الحال (بمعرفة) القوة الهائلة والقصور الكبير فى عمله. لقد علقت باختصار على بعض النتائج التى تلت التساؤل حول الحالة الإنسانية الليبرالية ولكننى حذفت إشارة واحدة فقط ، أى بُروزُ ما يمكن لنا أن ندعوه «الليفزيةُ اليسارية (*) Left-Leavisism» الذى يُعَدُّ عمل وليامز أعظم مثالٍ عليها . فمن الواضح تماماً كيف أن الحكم السلبى على الماركسية الوارد فى الاقتباس السابق يبلور نفسه فى صورة غير مباشرة مستخدماً مصطلحات ليفزية فى اللحظة المناسبة التى تكون فيها القضية المعنية عُرْضةً للهجوم. إن مغامرة وليامز، بالمعنى الخصب للعبارة، هى عمل حياة: لا مجرّد عمل خاص بالعمر فقط بل مجموع أعمال oeuvre يمكن أن يقال إن منطقها الداخلى المعقد ووحدتها البنيوية المعقدة أيضاً هما نتاج جدلٍ يغوص بعمق فى تجربة فردٍ تاريخى. إنه منهج يمكن الكشف عنه بصورة كافية فى أسلوبه الأدبى ـ ذلك الخطاب المحكم المتسم بالاحترام الشديد للشكل الشعبى بصورة لا لَبْس فيها، بحيث أصبحت عادة التجريد انعكاساً غريزيا، نوعاً من استحضار ثقل الفراغ الذى يفتقر إلى أية حواف أو حدود. وهكذا تُعْرَضُ هذه الواقعات المفردة الملموسة فى زى معدّل ومُوسَّط mediate وجليل المظهر ؛ لكى يكون ممكنًا فهمها بصورة باهتة من خلال شبكة العموميات. ومع ذلك فإن توقفاته المملة المضجرة وانعطافاته inflections البلاغية المتصلبة واستخدامه الطقوسى لمجموعة من المصطلحات المفتاحية key terms ، إلى الدرجة التى تبدو معها هذه المصطلحات ابتداعات خاصة أكثر من كونها مفاهيم عامة، هذه جميعاً تقترح حركة صوت فردى لا يمكن أن نُخْطِئَه. إن ما يبدو للوهلة الأولى لغة أكاديمية خاملة جامدة هو فى الحقيقة

(*) نسبة إلى الناقد الإنجليزى الشهير ف. ر. ليفز .P. 28

مرحلة من مراحل دراما شخصية، خطابٌ لعملية حذرة ومعقّدة من الإبراز الذاتى. إن اللغة الخاصة المغلقة تعرض نفسها على صورة خطبةٍ شعبية عامة . إن الصوت المتكلّم يَحوكُ ببطء تجريداته ذات السلطة فى الوقت الذى يصدم فيه وعينا بخصوصيته المحضة وثقته المتكلفة، والصريحة فى الوقت نفسه، بأصالته الخاصة. إنه أسلوب يعرض نفسه فى الفعل الحقيقى الذى يفترض وضعية لا شخصية أولبية الطبع هادئة تقريبًا، بوصفه دفاعًا منفعلاً خاصًا ويمكن امتصاصه ذاتيًا. إنه صيغة من صيغ الاعتراف الذاتى التى هى فى الوقت نفسه نوعٌ من الإخفاء والكتمان ـ أسلوبُ مفكّر منعزل ثقافيًا إلى حد المركزية الذاتية eccentricity ومدفوعٌ بناء على ذلك إلى بعض المناورات المعقّدة من الدفاع والتسويغ الذاتيين، ومع ذلك يعرض بتصميم تجربته الشخصية بوصفها تجربة ممثلة representative تاريخيًا. يستند مثل هذا الخطاب إلى اعتقاد بسيط شجاع نادر ـ ويرد إلى الذهن كل من وردزورث Wordsworth وييتس Yeats كزميلين لوليامز ـ بأن التجربة الشخصية العميقة يمكن أن تُقَدَّمَ، دون تكبّر أو تخصيص، بوصفها «نموذجية» اجتماعيًا. إنه بأشكال مختلفة صوت النقّاد الاجتماعيين الذين تفحصهم وليامز فى كتابه : الثقافة والمجتمع ۱۷۸۰ ـ ۱۹۵۰ ، ومفتاح ذلك العمل هو أن وليامز يعرض نفسه، لا بوعى أو إقحام ولكن بصورة ضمنية فى كل عنوان يضعه لفصول كتابه، بوصفه الشخصية الأخيرة فى الذُرية lineage التى يتتبع آثارها، بوصفه واحدًا من الشخصيات فى الدراما التى يكتبها.

لقد كان إنجاز وليامز، إذن، هو أن يتعقّب ما تتضمنه التجربة الشخصية المحسوسة إلى النقطة التى تصبح فيها هذه التجربة، وبصورة عضوية ، طرائق منهجية ومفاهيم وإستراتيجيات ، وهذا بصورة طبيعية كافية هو ما يتوقعه المرء من مفكّر اشتراكى كان دومًا وفى المقام الأول ناقدًا أدبيًّا نشأ وترعرع فى كمبريدج Cambridge School. مثله مثل كودويل كان وليامز محرومًا بشكل خطير من المواد التى تمكنه من بناء نقد اشتراكى ، وإنها لعلامةٌ قاتمةٌ ومفارقةٌ ساخرة على هذا الحرمان أنّ التراث الاجتماعى الذى دُفعَ إلى اللجوء إليه فى الثقافة والمجتمع كان من نوع رد الفعل السياسى المتماثل.

لم تكن الماركسية الإنجليزية المتوفرة بين يديه أكثر من مادة ثقافية ضعيفة الصلة بالموضوع ، وفي الحقيقة فإذا كان للنقد الماركسي أن يوجد في المجتمع الإنجليزي، فعلى المرء أن يُجازِفَ بالاعتقاد بمفارقة كون أحد مصادر هذا النقد أنه كان على وليامز أن يرفضه في زمنه الخاص. وما فعله وليامز إذن فعله بيديه وحده مشتغلاً على مصادره الشخصية دون أي تعاون ذي أهمية ودون دعم مؤسساتي. وقد كان نتاج هذا العمل غير الضعيف، غير المنحرف الجسم هو الأكثر إيحاءً والأكثر تعقيداً في النقد الاشتراكي في التاريخ الإنجليزي - النقد الذي لا تمكن مقارنته بشكل وثيق الصلة بالموضوع بأي نقد إنجليزي آخر ، ولكن ينبغي إرجاعه، من أجل إعادة تقييم مقارنة، إلى الإنتاج الجمالي لكل من لوكاش Luckacs وبنيامين Benjamin وجولدمان Gold-mann. ويكفي أن نقول هنا : إن أي نقد ماركسي في إنجلترا يتجنّب الوقوع تحت تأثير ضغط عمل وليامز سيجد نفسه مشلولاً ومبتوراً. لقد كان وليامز رائداً إنجليزياً، ومثله مثل أي رائد ينبغي أن يخضع للنقد من قبل أولئك الذين جعلهم قادرين على الكلام. وإذا كان يحق لي أن أضيف ملاحظة شخصية هنا فقد كنت أنا محظوظاً بصورة كافية لأعمل عن قرب مع وليامز كزميل لسنوات عديدة وأمر بعملية التحوّل والانتقال الاجتماعي التي مر بها هو نفسه. والملاحظات النقدية الضرورية الصارمة، التي تلي ذلك ، تصدر عن روحٍ رفاقية وتقدير وإيمانٍ عميقين بعمل وليامز.

إذا كان كودويل يفتقر إلى تراث، فإن وليامز لا يشبهه في ذلك إطلاقاً . لقد كان التراث الذي أفاد منه بصورة جوهرية هو عمل مجلة Scrutiny . لقد رفض ، بصورة طبيعية، العواقب السياسية لحالة Scrutiny التي ميّزها وقاومها قبل فترة طويلة من بروز هذه العواقب بوضوح فج في أشكالها الشائعة ، لكن الأساس الفينومينولوجي لذلك النقد كان مناسباً ووثيق الصلة بمشروعه بصورة مباشرة. فإذ يدخل ابن لوالدين ويلزيين Welsh من الطبقة العاملة جامعة كمبريدج آتياً من مجتمع ريفي مغلق تقريباً فتبدأ أسئلة الطبقة والثقافة والسياسة والتعليم بتقديم نفسها بتعبيرات تلقائية شخصية الطابع وبصورة لا يمكن فصلها عن مادة الهوية الفردية ومشكلة هذه الهوية. وقد جعلته عملية تحوله الاجتماعي حاملاً «نموذجيًّا» بصورة استثنائية لبعض التناقضات الكلاسيكية للتشكيل الاجتماعي : البروليتاريا/البرجوازية، الريف/الحاضرة metropolis، المجتمع

الريفى/مجتمع المدينة، وبصورة أكيدة الانقسام الحاصل بين العمل الزراعى والعمل الصناعى على الأرض نفسها؛ لأن عائلته قد عملت فى مجالى العمل المختلفين كليهما. وهكذا قدم إصرار Scrutiny وتأكيدها على المجتمع والتراث، والقيمة الأخلاقية ومركزية «المعيش»، نفسه بوصفه التعبيرات الثقافية التى يمكن لأسئلة الهوية الشخصية أن تُسْبَر عن طريقها وتُعَمم سياسياً. وقد كان عمل وليامز المبكّر عن الدراما ، الذى اهتم بمفاهيم وأفكار مثل : «مجتمع الحساسية » Sensibility و «مجتمع العمل Process» ؛ حيث توصف علاقة الدراما بالجمهور، مديناً بصورة مباشرة لـ Scrutiny ، ولكنه لهذا السبب لم يستطع أن يتجاوز هذه الأفكار، ولم يستطع أن يلمس خصوصية ما التمسه وبحث عنه. لقد حدث «التحوّل» الجزئى فى كتابه «الثقافة والمجتمع» الذى يَنْشدُّ فيه وليامز مَدّ وتوسيع وربط (وهذه مصطلحات ذات أعراض مرضية فى كتابته) ما يظل بأشكال مختلفة منظوراً ليفيزياً Leavisian perspective بـ «العقيدة الإنسانية الاشتراكية» المعادية بصورة جذرية لفكر Scrutiny السياسى. وما فعله الكتاب، فى الواقع، هو أنه أخذ التراث الحى الذى أفاد منه وليامز ـ النَسْل الرومانسى «الجذرى، المحافظ» لإنجلترا القرن التاسع عشر ـ واستخلص منه العناصر الجذرية لتطعيمها بـ «العقيدة الإنسانية الاشتراكية». لنقُلْ إن العناصر «الجذرية» التى استخلصت التراث المجتمع الكائن الحى organism النمو الكمال التواصل وعدم الانقطاع، ... إلخ ـ قد تواشجت مع خطاب العقيدة العمالية Labourism النشوئى التطورى ذى النزوع التوحيدى الـمُشْتَرك، وبذلك قامت عضوية organicism إحدى اللغتين بإعادة إنتاج عضوية اللغة الأخرى ، وقامت بتوسيعها وتطويرها. لقد أعاد الكتاب – إذن، وبصورة مفارقة paradoxically – إنتاج الاستثمار البرجوازى فى القرن التاسع عشر للأيديولوجية الرومانسية «الجذرية المحافظة» من أجل تحقيق غاياته . ولقد كانت الغاية التى نحن بصدد الحديث عنها هنا اشتراكية. ويمكن لهذا أن يحدث، بالطبع؛ لأن حركة الطبقة العمالية كانت، والحقيقة التاريخية، مُلوّثةً بعمق بأيديولوجية كارلايل ورَسْكن Ruskin التى نحن بصدد الحديث عنها. لقد كانت المسألة هى أن الكتاب أعاد اكتشاف ذلك التراث مقدّماً إيّاه بوصفه ميراثاً رمزياً وأخلاقياً غنياً يمكن للحركة العمالية الفقيرة أيديولوجيا أن تعتنقه وتستفيد منه تماماً كما حصل فى إنجلترا القرن التاسع عشر عندما أصبح هذا التراث متوافراً كدعامة أيديولوجية

للبرجوازية الصناعية. وقد نجحت هذه الخطة البارعة، بالطبع ، لحقيقة كون الأيديولوجيتين : الرومانسية والعمالية فى خصام جزئى مع الهيمنة البرجوازية ، لكن تلك الجزئية هى ما مكّن الأيديولوجيتين من احتضان بعضهما بعضاً. فلا يوجد تراث يعادى تماماً سلطة الدولة البرجوازية ؛ فقد صانت الأيديولوجية الأولى سلطة الدولة البرجوازية بإزاحة تحليلها السياسى وتحويله إلى مجرّد نقد مثالى أخلاقى لآثار هذه السلطة السيئة على «الإنسان» ، بينما التمست الأيديولوجية الثانية تكييف نفسها وملاءَمتها مع هذه السلطة البرجوازية. ما فعله كتاب وليامز إذن كان تكريس إصلاحية الحركة العمّالية ورفعها إلى أوْجٍ جديد من الشرعية الثقافية والأخلاقية ، وذلك بمدها بقيم ورموز مستمدة - بصورة أساسية - من التراث المطوّق بالرجعية السياسية.

لقد كان كتاب الثقافة والمجتمع، بسبب التزامه وفصاحته، مشروعاً مثالياً أكاديمياً فى الواقع. إن باستطاعته أن يعزّز أطروحته ويمدها بأسباب البقاء عبر عدم الالتفات إلى الشخصية الرجعية التى يتسم بها التراث الذى عالجه الكتاب - عدم الالتفات الواضح فى القراءات الجزئية المتطرفة والتصحيفية لكُتّاب معينين (كارلايل، وأرنولد ولورنس بصورة خاصة) انتُزعوا من مواقعهم الأيديولوجية الحقيقية ، وعولجوا بنوع من الاقتباس الانتقائى وسوء الفهم العاطفى المنحاز ، ووُضعوا ضمن كتاب «العقيدة الإنسانية الاشتراكية». (وعندما كتب وليامز فى سياق آخر، أن كوبيت Cobbet وديكنز ورَسْكِن وموريس Morris ولورنس كانوا جميعًا عدا رَسْكِن يعارضون الأبوية Paternal-ism الأخلاقية، كان حكمه غير دقيق ببساطة) (٥). لقد أهملت العناصر المتقدّمة فى التراث الأيديولوجى البرجوازى (وهو مفهوم عارضه وليامز بثبات من موقع «إنسانى humanist») كنتيجة لازمة لموقف وليامز مع استثناء أو استثنائين فقط حتى إن الحقيقة المبدئية التى تقول : إن «الثقافة» نفسها تعبير أيديولوجى قد أُغفلت. لقد عُنى عملُ وليامز بصورة خطيرة، ضمن صيغة اليساريين الجدد المميزة فى مرحلة مبكّرة، بدمج الصيغ المنتجة والعلاقات الاجتماعية والأيديولوجيات الأخلاقية والسياسية الجمالية ضاغطاً هذه الحقول المختلفة معًا ضمن التجريد الأنثروبولوجى الفارغ الذى ندعوه «ثقافة». عملية الضغط هذه لا تُلغى فقط مراتبية hierarchy الأولوية الفعلية، مختزلةً التشكيل الاجتماعى إلى كليّة totality هيجلية «دائرية» وقاضيةً على الإستراتيجية السياسية فى مهدها ، بل إنها تعمل بإفراط على تذويت over-subjectivise ذلك التشكيل (٦).

وهكذا تُقطَّر كل البنى معًا، كنتيجة لازمة، وتصبح جزءًا من نسيج «المعيش» ؛ فبما أن ما تشترك فيه معًا هو كونها جميعًا داخلةً فى نسيج التجربة فإن تزامن Simultaneity التجربة يصبح ضامنًا وكفيلاً لـ «التزامن» الواقعى للبنى. لقد أشار بعضهم أن العنوان (الثقافة والمجتمع) هو نوع من الترجمة غير الواعية لـ Gemeinschaft und Gesellschaft ، لكن وليامز لا يعى الدلالة الأيديولوجية لتحيّز (كلمة «الثقافة») السياسى فى استعمال ليفز وإليوت لها، وكأنه ما زال يعتقد أن بالإمكان تحرير هذه المقولة «المُحايدة» وإعتاقها من سوء استعمالها الأيديولوجى سابقًا. وهذا ما يمكنه أن يقدّم التعريف التالى للثقافة بوصفه تعريفًا بريئًا أيديولوجيًا: الثقافة التى هى دراسة العلاقات بين العناصر التى تؤلف الحياة بمجملها» (٧). لكن المسافة بين ماهو عضوى وما هو بيئى ecological أقصر بكثير مما يظن. إن الثقافة والمجتمع عملٌ يعيّن نفسه ضمن التراث بأسمى ما يعنيه تعيين الذات ضمن التراث؛ إن مزاوجته بين العقيدة العمالية والمثالية الأدبية كانت نتاج التاريخ الفعلى الذى عيّن أهميته نقديًا. لقد كان «الحل» الذى التمسه وتحسسه هو المشكلة بعينها.

إن الديمقراطية بوصفها مداً وتوسيعاً متدرجين لثقافة الحركة العمالية الموجودة ونشراً لها فى المجتمع بأكمله تعارض أيديولوجية طبقية (التكافل والتضامن) بأيديولوجية طبقية أخرى (الفردوية individualism الأنانية) ؛ ولذا ليس غريبًا أن تكون استجابة المثقفين الليبراليين لـ الثقافة والمجتمع متحمّسةً. (ولنُضف هنا أن هذه الحماسة قد أصبحت بصورة ملحوظة أكثر فظاظة وارتباكًا مع تطور وليامز). إن «تدمير المؤسسات وإعادة تجديدها (الذى صرف عنه وليامز النظر فى كتابه اتصالات Communications) تقابله اللحظة الكلاسيكية لـ «الوَسَطية centrist» التى يلخصها التعبير المتناقض oxymoron (**) المحسوب بدقة فى الثورة الطويلة The Long Revolution:

(*) التنويت أى جعل الشيء ذاتيًا.

(**) Oxymoron: تعبير بلاغى يعنى «الإرداف الخُلفى»، ويعرفه مجدى وهبه فى «معجم مصطلحات الأدب» بأنه تناقض ظاهرى بين عبارتين لإثارة الإعجاب بينما يعرفه كُدُن Cuddon فى قاموسه:

Adictionary of literary Terms بأنه « صورة بلاغية تجمع بين كلمتين متعارضتين متنافرتين أو بين معنيين متعارضين لإحداث أثرًا خاصًا كقولنا «إنه اللص الشريف الوحيد».

أى ذلك المشروع المتدرّج الطوباوى لمدة عملية «المشاركة» وتوسيعها. لقد كان من غير الممكن فصل التَّدَرجية gradualism السياسية عن المثالية المعرفية (٧)؛ فإذا كانت المعانى والقيم مُعْطَاةً بصورة تساوى فيها هذه القيم والمعانى الإنتاج المادى؛ فإن «عملية» التحوّل الاجتماعى هى بصورة محتمة شأن معقد ومؤجل من شئون تحويل هذه المعانى (٨). وإذا كانت «العملية الاجتماعية كلها» (مُعَبَّرًا عنها بوصفها كليّةً «دائرية») متضمنة فإن تعقّد العملية وكونها مؤجلة (إلى إشعار آخر) يصبحان أمرين أكثر حدّة. ولكن المسألة أكثر حدّة وأهمية من ذلك. إنها مسألة متعلّقة بتعزيز التواصل التاريخى المعقّد وإمداده بأسباب البقاء وامتصاص الواقعية الطازجة وإدراجها ضمن التقاليد الاصطلاحية Conventions التى تنشأ وتُطور الآن كما هو الحال بالنسبة للفن. ينبغى للعمل الفنى الجديد أن «يُلاءَم ليصبح منسجمًا مع نظامنا الشامل» (٩). إن الفن الذى يدمج ويُوَحِّد المعانى المعطاة يجذب اهتمام وليامز أكثر من ذلك الفن الذى يُمزّق هذه المعانى ويفسدها. إن الأبستمولوجية المثالية والجماليات العضوية والسوسيولوجية التوحيدية الإدماجية Corporatist تسير معًا جنبًا إلى جنب وبصورة منطقية فى الثورة الطويلة.

إن الجذر الذى يغذّى هذه الكتب الثلاثة هو شكل من أشكال الشعبوية populism الرومانسية. لقد استندت تدريجية وليامز السياسية إلى ثقة عميقة بطاقة الأفراد وقدراتهم على خلق «معانيهم وقيمهم الجديدة» الآن - المعانى والقيم التى ستمتد وتتوسّع (فى نقطة غير محددة على خط التاريخ) وتتحوّل إلى الاشتراكية. وقد أعاد وليامز نفسه قراءة خلق هذه القيم الجديدة، التى صارت ممكنة فى الحقيقة بسبب عملية الانتهاك الثورى، باعتبارها وصفًا للحاضر. وفى الحقيقة فليست المسألة أن الرجال والنساء يستطيعون خلق معانيهم الآن؛ فهم يفعلون ذلك بصورة متواصلة لكونهم ببساطة يحيون هذه الحياة. لقد استحال هذا التبجيل النبيل للطاقات الإنسانية إلى مناظرة رفيعة المستوى ضد التشاؤمية المحافظة والتشكّل الليبرالى، مما استتبع، كنتيجة لذلك، اعتقادًا خاطئًا متطرّفًا ببنى التشكيلات الرأسمالية المتقدّمة. وبسبب اعتقاد وليامز بالحاجة إلى «ثقافة عامة» كان هذا الاعتقاد يُقاطَع ويُفنَّد عبر التأكيد على الواقع الحاضر، وإن يكن هذا التفنيد مكبوتًا وجزئى الطابع - ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يتخلّى عن هذا التأكيد؛ لأن تخليه ذاك سيبدو له استسلامًا لتقييم متشائم يحطّ من قدر الطبقة التى نشأ وتربى فى أحضانها. وهذا الموقف متضمن فى قوله

المأثور : «الثقافة شيء عادى مألوف». فى روايته لتحوّله الاجتماعى الخاص من ويلز إلى كمبريدج يشير وليامزمؤكداً طبيعية هذا الأمر وسويّته ؛ إذ إنّ من المعتاد بالنسبة للأفراد أن يتحرّكوا فى المجتمع مندفعين ؛ لكى يصبحوا شعراء وباحثين ومعلّمى مدارس [١٠] . لقد صودِرَ على المناظرة السياسية، الموجهة ضد النظام التعليمى الذى يميّز بين الطبقات ؛ مما يجعل هذه الحركة غير نموذجية، بصورة فعّالة بوساطة الدعوى الشعبوية . إن وليامز عادة ما يُناوِرُ بوضع نفسه فى الموقع المناقض لمعارضة هيمنة مقعدة Crippling يرفض هو سلطتَها فى الوقت نفسه ؛ لأنه إن لم يفعل ذلك فإن ذلك سيعنى أنّ «الناس العاديين» ليسوا، بعد هذا كله، المُبدعين الحقيقيين لـ «المعانى والقيم». «.. ليس هناك من طبقة خاصة أو مجموعة من البشر تعمل على إبداع المعانى والقيم، إن بالمعنى العام للإبداع أو بمعنى الإبداع والاعتقاد الخاصين. إن مثل هذا الإبداع لا يمكن أن يُنْسَبَ إلى أقلية، مهما كانت هذه الأقلية: إن معانى شكل محدّد من حياة الناس فى لحظة محددة من الزمان تنبع من كلية تجربتهم العامة ومن التمفصل articulation العام المعقّد لهذه التجربة» [١١]. والجواب البسيط على هذه القضية ، التى يطرحها وليامز، هو أن هناك حقًا طبقات ومجموعات خاصة، وتتوضح هذه الطبقات والمجموعات الخاصة فى حقيقة كون «معانى وقيم» تجربة عامة معينة، هى ، فى أغلب الأحوال، معانى هذه الطبقات والمجموعات وقيمها.

يمكن لنا أن نتفحّص ثلاثة أمثلة لارتباك فكر وليامز وتشوشه. المثال الأول يتعلّق برفضه المُعلن والمعروف تماماً لمفهوم « الجماهير» : «ليس هناك فى الحقيقة (ما ندعوه) بالجماهير؛ هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير»[١٢]. بدفاعه هذا عن «البشر والناس» ضد ما يرى أنه معالجة تجريدية كلبية Cynical متشكّكة يُقايضُ وليامز وسيلة نظرية من وسائل الصراع الثورى بالتحوّل الهزيل وغير الكافى للنزعة الإصلاحية الاجتماعية huminatarianism الليبرالية. وهكذا وبسبب من كون جمع الأفراد وتكتلهم معًا من قبل الرأسمالية الصناعية شرطًا ماديًا لتحريرهم سياسيًا؛ فلا شك أن وليامز عندما يرفض التعريف البرجوازى لـ «الجماهير» يرفض أيضًا وبشدة التعريف الثورى لـ «الجماهير». لقد كان القول بأنّ الرجال والنساء هم فى الواقع الآن أفراد مستقلون هو ما يلحّ عليه وليامز ويعدّه أمرًا (غير قابل للنقد أو الاعتراض عليه)، لكن هذا الافتراض قد جاء على حساب إدراك الحقيقة السياسية التى تقتضى أن

يتكتّل هؤلاء الأفراد المستقلون ويقاتلوا لكى ينجزوا إنسانيتهم الفردية المستقلة الكاملة. على المرء أن يُكيِّف عبارة وليامز القائلة بأن «ليس هناك فى الحقيقة (ما ندعوه) بالجماهير، هناك فقط طرق لرؤية البشر بوصفهم جماهير» ليكشف عن ندرتها النظرية؛ وفى الحقيقة أن وليامز نفسه قد أعاد تقريبًا كتابة هذه العبارة عندما قال فى الثورة الطويلة : «إن باستطاعتنا أن نُكتّل الأفراد ونجمعهم فى طبقات أو شعوب أو أعراق races كطريقة لرفض تمييزهم والتعرّف عليهم كأفراد مستقلين»(١٣). إن (مفهوم) الطبقات، مثله مثل (مفهوم) الجماهير، يبدو نوعًا من ابتداع طريقة للرؤية ؛ إننا مدعوون لاستبدال طريقة فى الرؤية بطريقة أخرى.

هناك تشوّش مُوازٍ بين «الواقع السياسى» و «الإنسانية الجوهرية الطابع» فى الفصل الافتتاحى لرواية وليامز الثانية الجيل الثانى Second Generation : «إذا وقفت اليوم فى منتصف تاونز رود Towns Road فيمكن لك أن ترى فى الاتجاهين : غربًا حيث تؤدى الطريق إلى أبراج وذُرى الكاتدرائية والكليات ، وشرقًا حيث تؤدى الطريق إلى ساحات وسقائف مشاغل السيارات. أنت ترى عوالم مختلفة ، لكن لا حدود تفصل هذه العوالم عن بعضها ، هناك فقط حركة وإشارات مرور مدينة واحدة»(١٤).

هل يمكن أن نعُدّ تقسيم العمل المادى والثقافى أمرًا واقعيًا وحقيقيًا، وهل المدينة «الواحدة» منقسمة حقًّا أو أنها حقًّا مدينة واحدة وتقسيم العمل مجرّد أمر مظهرى؟ إن الأمر أكثر من ذلك بالطبع، كما ستوضح الرواية نفسها، لكن التأكيد الشديد على الوحدة الجوهرية للمدينة أمرٌ مُوحٍ تمامًا. هناك عوالم مختلفة، ورغم ذلك فهناك عالم واحد فقط؛ هناك فى الحقيقة حدود (داخل تاونز رود نفسه)، رغم عدم وجود حدود إطلاقًا. وهذا صحيح بصورة كافية فيما يخص مدينة، لكن الصورة الطبوغرافية topo-graphic تبدّد بصورة ملائمة تناقضًا واقعيًّا. إن وليامز نفسه يرغب فى التأكيد على الأثر البارع artifice لهذه الانقسامات من موقع المؤمن بـ «العقيدة الإنسانية العامة»، كما يلح فى الوقت نفسه على الواقعية الاجتماعية لهذه الانقسامات. إنه يستخدم وسيلة استعارية مشابهة فى الفصل الختامى للرواية عندما تهب الرياح من جبال ويلز المنخفضة على إنجلترا England مكتسحة – دون تحيّز – الكليات ومصنع السيارات. إن الريح لا تعرف حدودًا، حركتها تؤكد الوحدة جامعة المواقع المختلفة فى الرواية،

المواقع المتباينة المنقسمة فيما بينها بصورة متبادلة، فى منظر واحد. بهذه الملاحظة تنتهى الرواية مؤكدة الوحدة الجوهرية لما صورته على هيئة مجتمع متصدّع مشقوق ممزّق.

مهما يكن الحد الفاصل واقعيًّا، فإن هذا الحد هو التعبير الملتبس الشديد الانسجام داخل عمل وليامز، إنه فى الوقت نفسه الاستعارة الأكثر مركزية والأقل وضوحًا فى عمله. بمعنى من المعانى فإن الحد الفاصل موجود هناك ولا داعى لإنكاره، وهو يشق طريقه بين ويلز وكمبريدج، مصنع السيارات والكلية، الريف والمدينة، ما هو ديمقراطى وما هو استبدادى، الجماعى والفردى. ولكن، وبما أن التشكيل الاجتماعى هو الآن، ومن حيث المبدأ، «ثقافة» واحدة، فإن الحد الفاصل غير واقعى ويمكن التحرّك عبره فى أى اتجاه نريد. يستطيع المرء أن يتخيّل هذا الحد بوصفه حدًّا «أفقيًّا» يتحرّك على مقياس «عمودى» فاصلاً لا بين «ثقافة» وأخرى فقط بل شاقًّا الثقافة نفسها وفاصلاً بين «الحياة الشعبية» للملايين والطبقة المهيمنة الغريبة الرازحة فوق صدور هؤلاء الملايين. ويستطيع المرء أن يتخيّل هذا الحد أيضًا كحد «واقعى» من جهة و «غير واقعى» من الجهة الأخرى: واقعى إلى الدرجة التى يستطيع معها أن يمنع الثقافة السائدة من اختراق المجتمع التقليدى وتلويثه، و «غير واقعى» بمعنى أنه صحيح وملائم؛ ليستطيع المرور من ذلك المجتمع التقليدى إلى المجتمع بكافة طبقاته. إن تعليقات وليامز على إنشاء روايته الأولى وطن الحدود **Border Country** ممتعة ومشوّقة فى هذا السياق. وهو يكتب أنّ القرّاء الذين افترضوا أنّ هارى برايس **Harry Price**، عامل الإشارة فى الرواية، كان صورة لوالده مخطئون حقًّا؛ فما فعله هو أنه عمل على قسمة شخصية والده ومنح الصفات التى تشربها والده من العمل لبرايس وعكس السمات الأكثر قلقًا والمتقبّلة اجتماعيًّا على شخصية مورجان رُسَر **Morgan Rosser**، البائع والسياسى. وهو يُعلن أنّ سبب قِسْمة القيم هذه هو الحاجة إلى علاقة نُمَسْرِح **dram-atise** من خلالها التعَقُّد التام الذى رآه منعكسًا فى شخصية والده داخليًّا (١٥). وليس من مقاصدى هنا أن أقترح أنّ وليامز ينقل لنا رواية كاذبة عن غرضه، لكن من الجلىّ هنا كيف تفضى قسمة السمات الشخصية فى الرواية إلى جعل بْرايْس ممثلاً، مثيرًا للإعجاب تمامًا، لأفضل قيم المجتمع الريفى نازعةً عنه تلك الصفات الأقل استحقاقًا

للإطراء ، والتى تعرضها لنا شخصية رُسَر. لقد دُخْلِنَ internalise «الحد الفاصل» بين طقمين من أطقم القيم المتصارعة ضمن المجتمع، بالتأكيد، ولكن وليامز لم يبلغ بهذه العملية نقطة الدَخْلنة (الدقيقة تاريخيًا) ضمن الشخصية الرئيسية التى تمثّل المجتمع. لقد عمل هذا « *الحد الفاصل*» على حماية القيم التى اكتسبها هارى برايس من الثقافة المهيمنة إلى الحدّ الذى أصبحت معه شخصية برايْس شخصية مثالية. ولقد جسّدت هذه القيم نفسها بوصفها حدًا داخليًا أقصى لابن برايْس فقط *الذى استطاع* أن يتجاوزها. بهذا فإن Border Country قد قامت بدور التضاد الثنائى المختزل بين المعانى «الشعبية» والمعانى «المهيمنة»، وهو دورٌ يكشف عن أعراض عقيدة وليامز الشعبية populism.

إنّ التناقض الذى أحاول أن أُشير إليه يَبرز على نحوٍ غير متوقع وبشكل مختلف فى التراجيديا الحديثة Modern Tragedy. فى ذلك الكتاب يناقش وليامز رأيين شديدى الارتباط فيما يخص علاقتهما بمفهوم التراجيديا. يقول الرأى الأول : إن التراجيديا ليست خاصيّة النخبة المثقفة élite ، أو حدثًا خاصًا وغير عادى، أو حادثة ميتافيزيقية، أو بالضرورة فعْلاً «تاريخيًا ـ *عالمى الطابع*». إن التراجيديا هى بعض النسيج العام لحياة المجتمعات البشرية ، إنها ليست موت الفقراء فقط بل الكارثة فى المنجم والعملَ المفقود وحوادث اصطدام *السيارات* فى الشوارع. أما الرأى الثانى الذى يتبناه وليامز فيقول : إن التراجيديا يمكن أن يُتغلَّب عليها تاريخيًا بفعل الرجال الذين يناضلون من أجل تحويل *الظروف* غير *المحتملة* ، وإننا ما نزال نصارع وسط الفعل التراجيدى الطويل الأمد للثورة الكونية. إن كلا الرأيين يغوصان عميقًا فى عقيدة وليامز الإنسانية: *الأول* كنوع من التحية التى تعمل على «إضفاء السمة الديمقراطية» على مفهوم جمالى صادره الأكاديميون الأرستقراطيون بسبب الغَيْرة، والثانى كنوع من التسييس politicise اللازم للفكرة، لكن الرأيين متنافران بصورة متبادلة. ولو أنّ المرء ادّخر مصطلح «تراجيديا» لصراعات القوى «التاريخية العالمية» فمن الممكن حقًا أن نجادل قائلين إن بالإمكان أن نعمل على إعلاء transcend هذه الصراعات، ولكن لو عمل المرء على ربط فكرة التراجيديا بالانتهاكات المحلية اللصيقة Contingent للتجربة العامة؛ فسوف تكون مسألة التغلّب على هذه الانتهاكات أيضًا مدعاةً للتساؤل.

إضافة إلى ذلك فإن حافز وليامز «الديمقراطى» الكريم يتناقض على الأقل جزئيًا مع تثمينه العالى للواقعية السياسية.

إنّ المعنى المتضمن فى عمل وليامز الأول واضحٌ تمامًا: إن «الثقافة الشعبية» موجودة دومًا بمعنى من المعانى، لكنها تُقاوم بـ «العنف والخداع»(١٦). إن البشر يخلقون فعلاً معانيهم وقيمهم المشتركة، لكن هذه العملية المشتركة يحال دون تحققها فيما بعد وتنقسم على نفسها بتأثير تحايل الهيمنة hegemony السياسية. لقد تضمن افتراض وليامز انزلاقًا منطقيًا من «الحقيقة Fact» إلى «القيمة value» فيما يخص فكرة «المشترك والعام Common»؛ لأن الادعاء بأن الأفراد يخلقون قيمهم معًا ليس بالضرورة مساويًا للادعاء بأنهم يخلقون قيمًا مشتركة. إن الافتراض يستلزم أيضًا مفهومًا تاريخانيًا historicist للأيديولوجية مختزلاً إياها إلى رؤية موحّدة للعالم Unitary world-view مفروضة على التشكيل الاجتماعى من فوق من قبل الطبقة المهيمنة. ولو لم يَكُن الافتراض كذلك، كما يشير المعنى المتضمن (فى عمل وليامز)، فإن الحركة الممتدة المتسعة النطاق شيئًا فشيئًا باتجاه «المشاركة»، التى تعززها أفعال الملايين من البشر»(١٧)، سوف تواصل نموها باتجاه تحقيق الاشتراكية دون أن يعترض سبيلها أحد. إن الاشتراكية هى مجرد امتداد للديمقراطية البرجوازية، لكن ما ينبغى أن نضيفه هنا هو أن وليامز قد رفض الآن - وأخيرًا - هذه الصيغة - مكتشفًا عبر جرامشى Gramsci مفهومًا معقدًا أكثر للهيمنة(١٨).

إن شعبوية populism وليامز المتبقية تقع أيضًا فى أصل مبالغته المتسقة المتناغمة فى تذويت Subjectivise التشكيل الاجتماعى. ولقد ثُمّن دومًا، بسبب من تأثره العميق بميتافيزيقيا دى. إتش لورنس، «تكامل» الحواس والفكر - وهى استعارة عضوية الطابع Organicist نُقلت خِفْيَة، ولأكثر من مرة؛ لتصبح صورة للمجتمع. ويبدو الأمر وكأن المجتمع - «الرجال والنساء العاديون» - قد كان الجسد الحسّى (الملموس) الذى تُستخلص منه القيم والمفاهيم وتتبلور المفاهيم التى تعود صحتها الفعليّة على مرجعها المباشر المتمثّل فى الوجود الملموس، ذلك الموضع الفورى المباشر الذى يقع فى قلب الحياة الحسيّة. فما لم يصدر التفكير والاستنتاج عضويًا عن التجربة المعيشة فمن المحتمل أن يكون عُرضةً للشك. إن هذه المسحة من التجريبية الإنجليزية تتخلل عمل

وليامز، وهى مسْحةٌ موروثة عن Scrutiny ، وتعود – من بين أشياء أخرى – إلى إعجابه بديفيد هيوم - وهو مرشح غير محتمل يمكن للمرء أن يفكّر فيه للمصادقة على صحة هذه الصلة[١٩] . إن عمله الظاهرى المتناقض يخون – رغم أنه قد يبدو لتناقضه هذا جاداً على الصعيد الثقافى ومكرّساً بالنسبة للنقّاد – التوتر الصامت للنزعة ضد الثقافية anti-intellectualism التى لعبت دوراً بارزاً فى نزاعه مع الماركسية ، وهو نوعٌ من الخلط بين العلمية Scientificity والوضعية يربطه لا ببعض مظاهر عمل Scrutiny الأقل تبصّراً فقط بل بنزعة «معاداة - العلم» الرومانسية لدى كل من لوكاش ومدرسة فرانكفورت. يُعلّق وليامز؛ إذ يكتب مُعبّراً عن إعجابه بعمل لوسيان جولدمان Lucien Goldmann ، بصورة دالة وكاشفة قائلاً:«إن حقيقة كونى عرفت بصورة متزامنة أن عمل جولدمان قد شُجِب لهرطقيته وانشقاقيته، وأنه عودة إلى الهيجلية اليسارية والمثالية البرجوازية - اليسارية، إلخ هذه الاتهامات، لم تقف حائلاً دون إبداء إعجابى بعمله. فإذا لم تكن من رعايا الكنيسة فلن تخاف الاتهام بالهرطقة؛ إن اهتمامك الحقيقى سيكون بالنظرية والممارسة الفعليتين»[٢٠]. ويمكن للمرء هنا أن يرى العلامة الهامشية التى تُصادق على وضعية القارئ الليبرالى المتحرّر. وإذا لم يكن وليامز مهتماً حقّاً بالمهمة النظرية لإعادة تقييم موضع جولدمان ضمن التراث الماركسى، فإن عليه أن يفعل ذلك؛ إن الالتفاتة البرجماتية النشطة إلى المهمات العملية (التى تغطّيها بصورة خاصة تلك «النظرية الفعليّة» مهما كانت هذه النظرية) ليست بديلاً عن التحليل. إنها بالضبط استعادة وتكرار لأسلوب المعالجة نفسه الذى استخدمه وليامز قبل ثلاثين عاماً فى الثقافة والمجتمع عندما عمل على تفحّص تعقيدات المناظرة البعيدة الأهمية حول الجماليات الماركسية مقترحاً إنشاء ميثاق مع الانذهال الساخر لقرّائه الليبراليين رافعاً ذراعيه ومستسلماً لهزيمة زائفة مدعاة: «هذا نزاع لن يحاول شخص غير ماركسى أن يجد له حلاً»[٢١].

ليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يتصدّر روايتى وليامز مؤرخان لطبقة عاملة سابقة أو عالما اجتماع (ماثيو برايس فى Border Country، وبيتر أوين فى الجيل الثانى) يغوصان فى الشك الثقافى - الشك الذاتى الذى يستلزمه الالتصاق «التجريبى experiential» والقرب الشديد إلى المواد التى يحاولان تحليلها. ليس هناك من سؤال

خاص بمصادقة الروايتين على مُساءَلة الذات ، تلك المُساءَلة التى تعارضُ المناهج السوسيولوجية للوضعية البرجوازية بـ «الفينومينولوجيا» البرجوازية. إن عبارة «إننا نبدأ فى التفكير (بالمكان) الذى نعيش فيه» هى العبارة الدالة التى يفتتح بها وليامز إحدى مقالاته (٢٢)، والمسألة التى يثيرها مهمة وقيمة ، لكنها تتغاضى عن صيغة من صيغ التفكير أكثر حَسْمًا وأهمية، صيغةٍ تضع بالضرورة هذا العيش الشخصى بين أقواس. إن قوة هذا الاقتراح وضعفه واضحان تمامًا فى مفهومه الشخصى المبتدع لـ «بنية الشعور» ـ ذلك التنظيم الصلْب، لكن غير الملموس، من القيم والإدراكات التى تعمل كنسق متوسط mediating Category بين «الطقم» النفسى من بين أطقم التشكيل الاجتماعى والمُواضعات والتقاليد Conventions المتجسّدة فى نتاجاتها الصنْعية artefacts. إن ما يشير إليه هذا المفهوم هو، بالنتيجة، يساوى الأيديولوجية ، لكن هذا المفهوم علامة على أصالة وليامز الذى يُعيد فى هذا الموضع وفى كل موضع، وبخصوص اكتشاف مقولة جوهرية غائبة موضوعيًا أو (كما هو الأمر مع التعريفات المتوفّرة للأيديولوجية) غير كافية نظريًا . يستخدم كتاب وليامز الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورنس The English Novel From Dickens to Lawrence هذه الفكرة استخدامًا رائعًا . إن الرواية، بالنسبة لوليامز، هى وسطٌ من بين أوساط أخرى يسعى البشر من خلالها إلى السيطرة على تجربة جديدة وتشرُّبها باكتشاف أشكال وإيقاعات جديدة، والقبض على نسيج التحوّل الاجتماعى فى مادّة الإدراكات والعلاقات الحيّة، والعمل على إعادة تشكيل هذا النسيج. إضافة إلى ذلك فإن التوتر المحسوب بين «البنية» و «الشعور» هو أيضًا علامة على الحد الأقصى ضمن تفكير وليامز. إنه فى كفاحه من أجل إعلاء المناهج التجريبية أو الفينومينولوجية المجرّدة، الخاصة ـ لنَقُل ـ بعمل هوجارت Hoggart استعمالات الكتابة ، وفى محاولته لتجاوز فكرة مركب الشعور إلى بنية الشعور Feeling Structure لا يفتقر، برغم ذلك، إلى مصطلحات نظرية قد تحدّد التمفصلات الدقيقة لتلك البنية. إنها ، تبعًا لذلك، تُرَدُّ إلى وضعية تختزل فيها لتصبح مجرّد «نمط». وبسبب من هذا فإن التحليل البنيوى للرأسمالية البريطانية الذى يحاوله القسم الأخير من الثورة الطويلة ينزلق متحوّلاً إلى مجرّد تعليقات انطباعية حول عادات الكلام تفتقر إلى الحد الأدنى من المنهجية.

«إننا نبدأ فى التفكير بالمكان الذى نعيش فيه». لقد كانت حدود تفكير وليامز هى حدود عالمه ، وكانت النزعتان : الشعبوية والإصلاحية، اللتان أفسدتا عمله، وبوضوح كاف نتاج لحظة سياسية ـ كما كان التركيب الثقافى الذى اضطلع به وليامز مفروضًا عليه بسبب عدم توفّر التراث الثورى وضعف أيديولوجية الطبقة العاملة. كانت الحركة اليسارية الجديدة التى انتمى إليها وليامز مُكْرَهةً ؛ بسبب انحباسها بين النزعة الستالينية والنزعة الإصلاحية وبسبب طلاقها الشخصى والنظرى مع الطبقة العاملة غير الفاعلة سياسيًا، على ضمّ نظريتها وإستراتيجيتها الانتقائيتين إلى بعضهما البعض كرد فعل لعملية «الانفجار» السياسى الموضوعى (اجتياح المجر، وحرب السويس). من خلال هذه العملية لعبت إعادة اكتشاف وليامز للنسب الذى يربط «الثقافة بالمجتمع» دورًا مركزيًا ؛ ذلك الدور الذى استعادت فيه قيم الحركة العمّالية، التى رأت فى نفسها تحدّيًا للقصور السياسى الذاتى لتلك الحركة، الشفاء الروحى. ومع ذلك، وكما أشرت سابقًا، فإن ذلك التحدى قد أعاد، فى الحقيقة، إنتاج الأسباب الأيديولوجية لذلك القصور الذاتى مغلفًا هذه الأسباب بوضع أسطورى رمزى فعّال. لقد كان غياب كفاح جماهير الطبقة العاملة فى ذلك الوقت (ذلك الغياب الذى نابت عنه النزعة الشعبوية البرجوازية الصغيرة لدى حركة نزع السلاح النووى) والاندفاعة المفاجئة للإصلاحية اليسارية الأدبية، التى برزت لتأخذ مكان النظرية الثورية، لحظتين مرتبطتين ارتباطًا بنيويًا. فى عمل وليامز احتضن الغياب الأول، بصورة نموذجية، الغياب الثانى وأكّده. لقد كان الانحناء المثالى لمفاهيمه السياسية نتيجةً لطلاق مثقفى اليسار الإصلاحى مع الطبقة العاملة، ولكنه كان أيضًا نتاجًا للشخصية الأيديولوجية للطبقة نفسها التى ظلّ عمل وليامز، رغم الطلاق معها، ملوّثًا بسمات هذه الشخصية الأيديولوجية. كانت العلاقة الثقافية التى تربطه بالطبقة العاملة علاقة اغتراب أكاديمى ومشاركة أيديولوجية فى الوقت نفسه ، ويمثل هذا الوضع محاكاة ساخرةً للعلاقة الكلاسيكية التى تربط المثقف الثورى بالبروليتاريا. عندما كتب وليامز بيان اليوم الأول من أيار للحكومة الديمقراطية الاجتماعية، التى «أخذت قيمنا وغيّرتها»، كانت نبرة النقمة الأخلاقية المتحدية وظيفة (وأثرًا) دقيقًا للشراكة البنيوية غير المُدْركة بين هذه القيم والديمقراطية الاجتماعية نفسها. ومما يستحق الإضافة هنا أنّ انهيار حركة

«البيان» بوصفها الخندق الأخير لـ «التدخل» الإستراتيجى (وعبارة وليامز هنا بليغة للغاية) من قبل اليسار الجديد المبكّر كان أمرًا متوقعًا .

لقد كان المفهوم الليبرالى الجوهرى للنظام الاشتراكى المتضمن فى «الكلية totality الدائرية» الطابع الذى (يتّسم) بها اليسار الجديد ـ الكليّة التى «تقوم بإنشاء الروابط» و «التعاونيات» ، و«تشرح الأشياء» ، وتوفّر «التواصل»، وتعمل على «مدّ نفوذها وبسطه» ـ عقيمًا سياسيًا منذ البداية. إن الوسط «الاجتماعى» فقط يستطيع أن يوفِّر نقطة تقاطع مؤقتة بين أكاديميي الأدب والممارسة السياسية. لقد أعلن أيار 1968 ، وهو تاريخ طباعة البيان على صورة كتاب، عن لحظة سياسية ذات أهمية وشأنٍ أعظم بكثير من تلك التقدمات والعروض الأكاديمية، وذلك قبل أن يندرج البيان، بصورة محتومة، فى عالم النسيان.

إنها لسمة مستغربة فى سيرة وليامز الثقافية أن يكون، وهو يعمل فى تلك الدروب النائية والمصطفاة والخصوصية الطابع، قد عبّد السبل لتطورات نظرية مهمة. إن توصله إلى نوعٍ من الظواهرية التأويلية، بالإفادة من يونج J.Z.Young ، هو لحظة شاذة وغريبة تمامًا على «الوقاية» الحدسية، (التى يتمتع بها)، ضد هذا النوع من الولادات الجديدة. إنه أيضًا عرضٌ من أعراض محليته وريفيته الثقافيتين ـ وهو تعبيرٌ قد يجده هو، وبصورة خاصة، مزعجًا وكريهًا يتضمن، بالنسبة إليه، استهزاءً متعاليًا من ابن مدينة. لكن استخدام هذه الكلمة بهذه الطريقة قد قُصد منه المعنى الدقيق الذى تعنيه الكلمة، ولم يُقصَد منه توجيه نقد تام. لقد شكّل تجذّر وليامز العميق فى ميراث مجتمعه الأدبى والسياسى رصيدًا وافرًا لمشروعه كله كما قرّبه جزئيًا من التحوّلات الثقافية الفكرية فى أماكن أخرى. لقد كان من عادته أن ينظر بنوع من الاهتمام المُتَملِّك إلى أوروبا، أن يجد صدى عمله المستقل الخاص وقد ارتد إليه. إن ما يدعوه الفرنسيون التعليم المستمر éducation permanente هو ما يعنيه هو بـ «الثقافة»، وما يدعوه جولدمان بـ «البنية المتجاوزة للفرد transindividual Structure» هو ما عناه دومًا بـ «بنية المشاعر». ولا يكمن ذلك بالأحرى فى كونه يعطى انطباعًا واضحًا بانتقائه وملاءَمته لمثل هذه العناصر «الغريبة» على لغته الأم. وهذه (بلا شك) ريفية ثقافية ذات صلة قربى مع فكر ليفز، وبشكل أو بآخر مع فكر لوكاش الذى يملك فكر ليفز سمات

ذات طبيعة مشتركة مع فكره. لا يشبهُ وليامز لوكاش فى مثاليته النظرية فقط بل يشبهه فى نزوعاته الجمالية. فى العمل الأدبى الشامل لكلا الرجلين يُعَدُّ الشعر ثَغْرَةً ذات دلالة؛ فإذا تجاوزنا كتاب وليامز القراءة والنقد Reading and Criticism يظهر الشعر فى كتابة وليامز فى كتابه الريف والمدينة فقط ؛ حيث يُختزل إلى شىءٍ أقل من وثيقة تاريخية. وليس غياب الشعر اللافت هذا مجرّد مصادفة؛ لأن الشعر هو أداة الفحص الأساسية الدالة على النقد الماركسى وشبه الماركسى الذى اعتاد على معالجة العموميات البنيوية والتجريدات التاريخية. وإذا كان لوكاش يقصر عمله بصورة تامة تقريبًا على الرواية فإن وليامز يحدّد إطار عمله بالرواية والمسرح – وهى أشكالٌ «اجتماعية» صريحة تمامًا تتجلّى فيها نسبيًا العلاقات بين ما هو جمالى وما هو تاريخى، ومن ثَمَّ فإن تحديًا منهجيًا حاسمًا يُتملَّصُ منه فى كلتا الحالتين. لكن وليامز يعكس، حتى ضمن شكل الرواية نفسه، محلية لوكاش. ولا يعنى هذا أنه يشارك لوكاش فى رفضه الستالينى المتصلّب لـ «الحداثة» كما تَشهد على ذلك حماسته المتّقدة لجويس. لكنه فى ممارسته النقدية يتصرّف بصورة تشى كثيرًا أو قليلاً بمشاركته للوكاش (فى رفضه للحداثة). ليست النزوعات التى يخونها منسجمة، من هذه الناحية، مع ما يدعيه هو نظريًا. إن كتابه الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورنس هو طعنةٌ ضمنية لكتاب ليفز التقليد العظيم Great Tradtion، كما أن كتابه التراجيديا الحديثة Modern Trage-dy نقدٌ غير معترفٍ به لكتاب جورج شتاينر G. Steiner موت التراجيديا The Death of Tragedy؛ ومع ذلك فإن التوازى الذى يقيمه مع نص ليفز ملحوظٌ بالدرجة نفسها التى نلحظ فيها معارضته له. إن الكتاب بيّنة قوية لصالح «التقليد العظيم»، ولكنه بالتأكيد ليس بيّنة لصالح تقليد ليفز بالضبط؛ لأن صلات وروابط مكتومة (هاردى) تُدْرج ضمن الكتاب، وخطوطًا من التأصل والاستمرارية يُعادُ رسمها بالنتيجة، كما أن الافتراضات السياسية تبدو فى تعارضٍ تام مع الأيديولوجية الليفزية. ومع ذلك، وبسبب من ذلك كله، فإن الكتاب هو إعادة كتابة لـ «التقليد العظيم» من موقع مغاير أكثر من أن يكون زَحْزَحَةً تامة لذلك الحقل النقدى بكامله. يبقى وليامز مُوثقًا أيديولوجيًا بتلك اللحظة الخاصة بواقعية القرن التاسع عشر – تلك اللحظة التى من المفترض أن تكون مثالية بالنسبة لـ «الرواية» – كما هو الوضع بالنسبة للوكاش وليفز، لكن فى حالة وليامز فإن

الولاء معلن بصورة محتشمة، لكنه مشحونٌ وأكثر جدالية ومدعاة للاختلاف في شأنه. إن حدود مثل هذا الولاء واضحة على نحو ساطع في الجيل الثاني التي تعيد خلق أشكال الواقعية الفيكتورية «الكلية الطابع»؛ لتجعل «العملية الاجتماعية» للمجتمع المعاصر بكاملها «ممكنة التحقّق»، وهي في الواقع (نسخة جديدة) من ميدلمارش Mid-dlemarch أو البيت المنعزل Bleak House تصوّر الرأسمالية الاحتكارية المتطورة، مع نقطة استثنائية وحيدة، بالطبع هي أنها لن تكون نسخة (من الروايتين المذكورتين) ، ولن تستطيع أن تكون كذلك. إن الرواية، رغم ميزاتها، متكلّفة مجرّدة مزدحمة بالشخوص صعبة المأخذ غير عملية مما يجعلها تستدعي الأحكام الساخرة التهكمية التي وجهها بريخت إلى تقديس لوكاش النوستالجي nostalgic Fetishism للشكل الواقعي التقليدي.

يمكن لنا أن نقول شيئًا مشابهًا فيما يخصّ كوبا Koba، الدراما التراجيدية الستالينية، التي نشرها وليامز، مجدداً فيها تقنيات الإنتاج النقدي بشجاعة تامة، معتبراً إيّاها القسم الأخير لـ «التراجيديا الحديثة». لكن كوبا تفشل كدراما؛ لأنها غير قادرة على القطع بصورة حاسمة مع الصيغ الواقعية والطبيعية. وبسبب من تجريبيتها اللغوية وبراعتها التأليفية وخطابها الطبيعي المسطّح الممتد وحدثها غير الطبيعي البطيء الحركة يُدْفَعُ العملُ إلى التلكؤ المتردد على شفير هاوية بين الدراما الشعرية والعمل التوثيقي التاريخي. إن ما قُصِدَ أن يكون شكلاً من أشكال التعبيرية التاريخية يصبح شيئًا من قبيل المسرحية القرائية Closet-drama الأكاديمية الطابع. ومرة أخرى تبدو نزوعات وليامز النظرية كما لو كانت متعارضةً جذريًا مع حساسيته الفعليّة ـ كما لو كانت «الواقعية الإنجليزية»، التي يتبناها هو غريزيًا، تتصارع وهي محبوسة مع اندفاعة ثقافية وتخيلية تتعدى حدودها؛ لذا فليس مصادفة أو اتفاقًا في هذا السياق أن معظم عمله النقدي على الدراما قد ركّز مرة تلو الأخرى على عملية الانتقال التاريخي من الأشكال الطبيعية إلى الأشكال ما بعد ـ الطبيعية. إن مثل هذه اللحظة المأزقية، التي يعرضها كل من إبسن وتشيخوف وسترندبيرغ وإليوت هي نفسها تعبير مجازي عن توتر داخلي ضمن حساسية وليامز الخاصة.

إن المكان الذى يحتله نقد وليامز للدراما ضمن عمله لافتٌ للانتباه وخادعٌ ومضلل أيضًا. كانت الدراما موضوع اثنين من كتبه الأولى (كان أحدهما فيلمًا). لقد مثّلت اهتمامه الدائم على نحو متصل، وهى الآن الموضوع الذى يحاضر حوله فى الجامعة؛ حتى إن مجلّده فى النقد الدرامى قد وَسَم - بصورة منتظمة - إنتاجَه بوصفه نصوصًا «اجتماعية». لكن ليس من السهل فكّ مغاليق العلاقات التى تربط بين جسمى العمل المختلفين. يتصل كتابا وليامز الدراما على الخشبة Drama in Performance والدراما من إبسن إلى إليوت Drama from Ibsen To Eliot ، بصورة غير مباشرة وغير ثابتة، مع الثقافة والمجتمع والثورة الطويلة. وإذا كان هناك بعض التقاطعات الواضحة بين هذين النمطين من العمل، فإن من الصحيح أيضًا أن كلاً من هذين النمطين يحتفظ بنوع من الاستقلال النسبى عن النمط الآخر. إن الاهتمام بالدراما ، بالطبع، هو اهتمامٌ بأكثر الأشكال الأدبية الاجتماعية «اتصالاً بالحياة» ، الشكل الذى يمثّل نقطة تقاطع بين البَحْث والمجتمع؛ ولذا فإنه يجذب بوضوح اهتمام الناقد الاشتراكى. ومع ذلك فإذا كان النقد الدرامى يتميّز باهتمام عنيد بالأثر الفنى وارتباط خفىّ جانبى بتاريخ الأثر الفنى الاجتماعى (ويحتفظ وليامز بالتساؤل الأخير؛ ليجيب عليه فى فصل من فصول كتابه الثورة الطويلة) فإن الكتابة «الاجتماعية تتميّز من جهة أخرى بكونها دراسة تفصيلية للأشكال والمفاهيم الاجتماعية وما يمكن عدُّه استخدامًا «توضيحيًّا» غير شرعى للأدب. ليست وحدة المملكتين، اللتين تُعدّان بالنسبة لوليامز مُعْطى نظريًّا، متحققةً حقًّا؛ إذ إنّ واحدة من المملكتين « تُقدَّم» وتفضل على الأخرى بصورة لا يمكن تجنّبها. ولم تتحقق هذه الوحدة حقًا إلاّ فى التراجيديا الحديثة حيث تتحد عملية الاستعلام enquiry فى كتاب واحد ، وحتى فى هذا الكتاب فإن المسألة تظل متعلّقة «بكتاب» لا بـ «نص»، بنوع من التقابل فى الفضاء Spatial Juxtaposition أكثر منها بخطاب مُوَحَّد. وسرُّ هذا الانفصال مُضاعف. إنه يكشف - على مستوى المنهج - عن تناقض «الليفزية ـ اليسارية». إن تقنيات التحليل النَّصى التى يرثها وليامز عن Scrutiny ويُعيد إنتاجها كما فى النقد والقراءة هى وسط غير ملائم بصورة جذرية للاستعلام البنيوى والخطاب المفهومى، وفى ذلك تمامًا تكمن قوتها الأيديولوجية. لكن اللغة التعميمية التى يتسم بها كتاب الثورة الطويلة مثلاً تُفقر الأسلوب النقدى وتعيق تكوّنه. وهنا تمامًا يظهر واضحًا افتقار عمل

وليامز إلى لغة الجماليات الماركسية ـ وهو افتقار يطبع بطابعه أسلوب وليامز الأدبى الخاص. وسبب هذا أنّ المزج الأسلوبى اللافت لخصائص «المجرّد» بخصائص «الملموس» هو نوعٌ من التشويش اللغوى الذى يسم محاولة معالجة الانشقاق الذى أشرت إليه سابقًا ـ ولنتحدّث بصورة مفهومية Conceptually، إنّه التشويش الذى يسم محاولة تغليف هذه المجردات بقوة تجريبية تامة. ما يعنيه هذا، فى الواقع، هو أنّ وليامز ينزع إلى الكلام بصورة مجرّدة عن النصوص الأدبية وبصورة « تجريبية» عن التشكيلات الاجتماعية ـ وهى عملية قلب لعلاقات بين «المجرّد» و«الملموس» كما تفهمها الجماليات الماركسية.

السبب الثانى لهذا الانفصال يعود بنا ثانية إلى السؤال الخاص بالمحلية الثقافية. إن الدراما، فى الواقع، هى الحقل «الكونى» الوحيد فى عمل وليامز ـ هى الموضع الوحيد الذى يناقش فيه بصورة تفصيلية مؤلفين غير المؤلفين الإنجليز. لنَقُلْ إنّ الكونية مُجْتَلَبة إلى حقل الدراما بحيث تتيح للنقد «الاجتماعى» أن يقترن عضويًا بأدب وليامز الوطنى. إن اهتمامه بما يمكن أن ندعوه مُتساهلين فن «الطليعة» يَنْفَصِلُ عن اهتماماته «الاجتماعية» ويُعْزَل فى حقل مميز خاص. ويبدو الأمر وكأنه يستمد معناه من كون الدراما اجتماعية بصورة متأصّلة؛ ولذا فبالإمكان دراستها بذاتها وعزلها عن أيّة مساءلة دقيقة تستعلم عن الشروط الاجتماعية التى جعلت وجودها مُمْكنًا؛ بالإمكان «كَوْنَنَتُها»؛ لأنها تحمل ضمانةً اجتماعية فى بنياتها الفعلية. إن الأدب الإنجليزى الذى يشغل وليامز بصورة أساسية ليس من هذا النوع التجريبى النموذجى، إنه ، ولنستعمل استعارته العضوية الكاشفة، «منسجمٌ» ببساطة شديدة «وملائم لنظامنا كلّه».

ليست براعة وليامز الحدسية فى احتلال المواقع الثقافية بأكثر وضوحًا منها فى تطوّره منذ عام ١٩٦٨. يمكن أن نرى عمله فى هذه الفترة بوصفه يُشكّل مرحلة محددة وحاسمة من مراحل إنتاجه، تمامًا كما كانت المرحلة التى تفصل بين كتابته لكتابه : «الثقافة والمجتمع» وكتابته لكتابه : «التراجيديا الحديثة» تُمثّل قطعًا جزئيًا، وإن كان دالاً، مع الكتابات النقدية ـ الأدبية المبكّرة. ومن الملائم وصف تلك المرحلة المبكّرة، التى تميّزها أعمال مثل القراءة والنقد والدراما من إبسن إلى إليوت، «بالليفزية اليسارية»

Left-Leavisite . فى مرحلة الاختبار الدقيقة هذه كان على وليامز أن يكتشف اللغة الاصطلاحية التى ستمكّنه من توسيع «نقده العملى» ومواقعه الاجتماعية العضوية والوصول بها إلى التحليل الاجتماعى الكامل. هذه المهمة هى التى أخذها وليامز على عاتقه فى المرحلة «الوسيطة» ؛ حيث أصبح مفهوم «الثقافة» توسّطًا أساسيًا وحاسمًا بين التحليل الأدبى والاستعلام الاجتماعى، كما تلقّى التوجيه الاجتماعى لمغامرة وليامز نوعًا من الصياغة الصريحة الواضحة إن لم تكن التدريجية. لقد حافظ كتابه : «التراجيديا الحديثة» على أيديولوجية التدرّج gradualist للثورة الاجتماعية الغربية المُغلَّفة فى كتابه «الثورة الطويلة» ، لكنه أشار إلى الانفتاح على واقع «الفعل التراجيدى المُفرد» . ومن الآن فصاعدًا ستكون كتابته قد كشفت، كردة فعل على الأزمة الديمقراطية ـ الاجتماعية والأيديولوجيات الإصلاحية اليسارية فى الغرب، عن ارتباط متنامٍ بالتراث الثورى الذى يشير ، مع ذلك، رغم تكتّمه وغموض موقفه من منظمات العصيان، إلى تجاوزه الجزئى غير النهائى لمرحلة التدرّج «الوسيطة». إن وليامز الآن أكثر قربًا من الماركسية منه فى أيّة مرحلة أخرى من عمله ـ وهذا تحوّل يبدو متواصلاً منطقيًا رغم أنه قد حدث بالضبط عندما استجمع التحدّى الماركسى لمواقعه السابقة قوته. يحتل كتاب الريف والمدينة، رغم اطّراحه ورفضه الغاضبين لمواقف ماركسية محددة من المجتمع الريفى، عالمًا سياسيًا مختلفًا عن النصوص السابقة. لكن تقديم تحليل شامل لهذا العمل، الذى اعتقد أنه واحد من أكثر أعماله تألقًا واشتمالاً على بذور التطوّر، لا يقع ضمن خطة هذا البحث المختصر؛ ومع ذلك فبالإمكان الإشارة إلى مسألة أو مسألتين بصورة عابرة. إذا كان هناك إحساس بأن عنوان الكتاب هو ضَرْبٌ من «الترجمة» لكتاب الثقافة والمجتمع فإن هناك إحساسًا آخر بأنه استنطاق نقدى لذلك العمل المبكّر. إن الثقافة والمجتمع، مثله مثل الدراما من إبسن إلى إليوت، ما زال مسكونًا بشبح حنين مرضى إلى مفهوم «العضوية» ـ وهو حنين مرضى ملازم رغم تمييز وليامز الواضح والصريح لأخطار هذا المفهوم (٢٣). إن «الكليّة الشاملة» -Whole ness و «النمو الطبيعى» و «العملية التامة» هى أحجار أساسية فى البنية المفهومية الشاملة لهذا الكتاب. ولكن إذا كان هناك من نقطة يصر فيها وليامز على اطّراح

الصورة «العضوية» فإن هذه النقطة تكمن فى استعماله مفهوم المجتمع الريفى ـ ذلك المفهوم الميثولوجى الذى استخدمته Scrutiny لرعاية إنجلترا العضوية الضائعة. بصورة طبيعية وبعيدًا عن الإفلاس الثقافى للحالة الثقافية لـ Scrutiny يضرب ذلك الوضع عميقًا ومباشرة على الجذور التى شكّلت تجربة وليامز الخاصة بوصفه نتاجًا للبروليتاريا الريفية التى لم تُخالطْها أية سمات «رعوية» Pastroal البتّة. لقد أنكرت عليه أسطورة «الرعوية» الحضرية المركزية metropolitan واقع عملية تشكّله الخاص وسرقته منه. بالمقابل يُصِرُّ وليامز ويحق على أنّ المجتمع الريفى هو رأسمالية ريفية تتخللها قوى الإنتاج الرأسمالى وعلاقته على المستويات كافة، ومن ثَمَّ فهى لا توفّر أية أرضٍ بديلة للصيغة الاجتماعية البديلة. لكن «دفاع» وليامز عن واقع طفولته الخاصة وشروطها، بالتشديد على اندماجها فى الشروط الرأسمالية الصناعية، هو بالنسبة إليه حركة غير دالة وغير مميّزة ؛ لأنها تجبره على التخلى عن التعارض الثنائى المُخْتَزل الذى يوظفه هو من حين لآخر: ثقافة الإقليم regional/ الثقافة السائدة، الطبقة العاملة/الطبقة الوسطى، التضامن/ الفردية، وهكذا . إن سبب التخلى عن النموذج الثنائى هو فى الحقيقة جزء من السبب الأساسى الذى يدفع وليامز ويحرّضه فى المقام الأول ؛ أى من أجل التشديد على الوجود الواقعى للمجتمع الريفى، كما هو «المجتمع» فى مقابل «الفرد»، ومن أجل التأكيد على واقع وجود ثقافة بديلة. لكن وبسبب امتصاص الأيديولوجية البرجوازية للرعوية لما هو ريفى بتغريبه (واستبعاده) وعدّه أرضًا «غير واقعية»، يعارض وليامز الأيديولوجية البرجوازية بالتشديد على الوحدة المتعارضة للزراعى والصناعى. وليست هذه بإطلاق الوحدة «الجوهرية» لـ «الثقافة العادية المألوفة» التى مزّقها النظام المهيمن وعطّلها بصورة مصطنعة؛ إنها بدقة وحدة الصيغة المهيمنة نفسها التى لا يمكن لأى شىء أن يُفلتَ منها (ويدّعى) البراءة. إن وليامز، ولكى يدافع عن الوجود الواقعى للمجتمع الريفى، يُقادُ بالضرورة لاستخدام لغة سياسية تُعْلى transcend من المثالية الشعبية populist idealism لوضعه السابق. ومن ثَمَّ فإن «الثقافة» «المُضادة» التى بدت فى عمله السابق ثقافة «واقعية» قد أصبحت الآن وبصورة مطّردة «فُضالة متبقية»(٢٤).

الريف والمدينة هما النتيجة الناضجة لتلك الحالة المتطوّرة ، وهو كتاب يشعر المرء أنّه كان على وليامز أن يكتبه عابراً التخم إلى مسقط رأسه فى اللحظة التى شعر فيها أنّه قد تحرّر أخيراً من أزمة الهوية التى تُحْدِقُ بماثيو برايس فى وطن الحدود؛ فإذا كان قادرًا على الذهاب إلى الوطن والبقاء هناك لفترة فما كان ذلك ليحصل لولا أنه متأكدٌ، أكثر من السابق، من معرفة طريق العودة السياسية. ينبغى أخذ كتاب الريف والمدينة بوصفه اقترابًا متنامياً من الماركسية، وهو فى الحقيقة الوحيد من بين نصوصه التى تشكّل المواقف الماركسية الأساس الفعلى للجدل داخله. لقد عُدِّل العداء المثالى المبكّر لهيمنة المادى على الإنتاج الذهنى بصورة مطّردة وإن كان الأمر قد تمّ بصورة متناقضة ظاهريًا Paradoxical؛ فمع اهتمامه الشديد بصون واقع الفن «الأساسى والأوّلى» واستعداده بصورة متزايدة للاعتراف بأساسية الإنتاج المادى وأوليته «يحل» وليامز المعضلة بضغط الفن بصورة فعّالة وإرجاعه إلى البنية التحتية المادية نفسها. لقد قُلِبَت إستراتيجيته السابقة لضغط البنية التحتية نفسها وإرجاعها إلى البنية الفوقية (٢٥) ، لكنه فى الحقيقة سمح للبنية التحتية بالظهور بصورة مترددة، ولكن مكانة الفن وفعاليتها ذات الامتياز قد أُزيلت من هذه الإستراتيجية . إنّ ما يدركه وليامز ويفشل فى توضيحه هو أن الأدب فى التشكيلات الرأسمالية المذكورة ينتسب فى الوقت نفسه إلى «البنية التحتية» و «البنية الفوقية» ـ وهو يبرز فى الوقت نفسه ضمن الإنتاج المادى والتشكيل الأيديولوجى. لكن تمفصل هاتين اللحظتين لا يمكن دراسته باختزال الواحدة منهما إلى الأخرى. إن جدله يتحوّل فى الحقيقة ليصبح نوعًا من التشوّش اللفظى الجزئى فيما يخص شخصية البنى الفوقية «الثانوية». إنه، وبسبب رغبته الصادقة فى تبديد أية دلالة ضمنية ضعيفة لما هو «ثانوى» ورغبته فى إغلاق السبل التى تقود إلى ماركسية مبتذلة، يعرض علينا بدلاً من ذلك مفهومًا للهيمنة hege-mony «التى لا تُعدُّ ثانوية أو منتسبة إلى البنية الفوقية مثلما هو الفهم الضعيف للأيديولوجية ، ولكنها تُعاش بعُمق يُشْبِعُ المجتمع إلى الدرجة التى ... تصبح فيها منتسبةً إلى واقع التجربة الاجتماعية بصورة أكثر وضوحًا من أى من الأفكار المشتقة من صيغة البنية التحتية والبنية الفوقية»(٢٦) . إن من أعراض منهج وليامز أن عليه أن

يشير إلى القوة التَجْريبية experiential للهيمنة كمؤشر على أوليّتها البنيوية Structu-ral Primacy . إن الهيمنة معيشةٌ بعمق وبصورة متخللة؛ لذا لا يمكن أن تكون فوقية لأن ما هو فوقى ثانوى بمعنى أنه «مُجرّب بصورة ضعيفة». ويمكن لنا أن نستنتج منطقياً من هذا التشوش أن مفهوم وليامز للهيمنة هو مفهوم غير متمايز بنيوياً ، إنه نظام مركزى من الممارسات والمعانى والقيم غير الموزعة فى تشكيلاتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية . إنّ اقتراب وليامز من الماركسية ما زال ، بوضوح، شأنًا مشحونًا متعارضًا غير واضح ثقافيًا؛ والسؤال المتبقى ، والذى يمكن لعمله المستقبلى أن يجيب عليه فقط، هو هل سيسعى إلى الإجابة عن هذا السؤال مستخدمًا (منهجه) الخاص أو أنه سيُسْهم إسهامًا فرديًّا حيًّا فى تطوير الجماليات الماركسية، إذ ليس هناك من إسهام يمكن أن يكون حيوياً أكثر من إسهامه ؟!

مع هذه اللحظة الأخيرة من عمل وليامز نعود إلى الحاضر ومعضلاته النقدية. كيف يمكن للمَعْبر الملىء بين النص والقارئ أن يُمهِّد؛ لكى يصبح الاستهلاك الأدبى أكثر سهولة؟ والجواب بالطبع هو النفى: ينبغى لأسطورة وجود مَعْبَر، أسطورة النقد بوصفه قابلَة midwife النص ، أن تُستأصل. لكن هناك سُبُلاً بديلة لاستئصالها؛ فمن الممكن الاعتراض على سلطوية هذا المفهوم ـ على الظل الناتئ الذى سيلقيه أكثر أنواع النقد تواضعًا وانمحاءً على النتاج الذى يتوسطه. إن النقد هو الأب القامع الذى يختصر اللعبة الشهوانية للمعنى بين النص والقارئ مؤمّنًا بوساطة خيوط نظامه ـ الشارح metasystem التواصل الجمعى للمعانى بين القارئ والنص. إنه مذهب حرية الإرادة Libertarianism الذى يربط النص بالقارئ، باختصار، والذى يتمثل بصورة نموذجية فى عمل جماعة تِلْ كِلْ Tel Quel التى تقلّب نفسها، ككل جماعة مؤمنة بمذهب حرية الإرادة؛ لتتحوّل فى النهاية إلى صور مرآوية للعلاقات الاجتماعية البرجوازية. لكن هناك أشكالاً أخرى للاستئصال ليست مشبتة إلى لحظة الإعتاق التى تلى خلع واهب المعنى النهائى عن عرشه ـ وهى أشكالٌ تتقبّل أنه إذا كان الله قد مات حقًا فلا حاجة إلى بَعْث نيتشه Nietzche من موته؛ لأن النقطة المرجعية المُسلّم بها فى هذه الحالة هى ما بعد ـ إلحاد Post - atheism ماركس أكثر من أن تكون إلحاد «مواطنه»

الذى ينبغى التحقق منه دوماً. وليس النقد مَعْبراً من النص إلى القارئ ، ومهمته ليست مضاعفة الفهم الذاتى للنص وليست التواطؤ مع موضوعه فى نوع من المؤامرة البلاغية. إن مهمته أن يَعْرِضَ النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه ، وأن يُبيِّن بجلاء تلك الشروط التى ساهمت فى عمله (المحفورة فى كل حرفٍ من حروفه) والتى يصمت عنها النص ويخفيها. إن المسألة ليست كامنةً فى كون النص يعرف أشياء ولا يعرف أخرى، ولكنها بالأحرى كامنة فى أن معرفة النص الذاتية هى نوعٌ من بناء النسيان والسلوان الذاتى. للوصول إلى مثل هذا العرض ينبغى أن يتخلّص من تاريخه القَبْلى مُمَوْضِعاً نفسه خارج فضاء النص فى الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

الهوامش

(١) انظر كتابه : Fascism and Dictatorship (London, 1974), PP 254-5

(٢) انظر كتابه : Culture and Society 1780-1950 (Harmondsworth, 1963), PP 178

(٣) Scrutiny, March 1933

(٤) مقدّمة From Culture to Revolution ed. Terry Eagleton and Brian wicker (London, 1968), P. 28

(٥) "The British left", New Left Review 30 (March / April 1965)

(٦) لقد أظهر عمل وليامز الأخير تقدّمًا فيما يتعلّق بهذه النقطة: إنه الآن يميّز بوضوح الأخطار التى يحملها مثل هذا المفهوم الخاص بـ «الكلية»، ويؤكد على ضرورة تعيين هوية تحديداته الأولية. انظر من أجل ذلك مقالته : "Base and Structure in Marxist Cultural Theory", New Left Review 82, November/December 1973). لكن التحديد الرئيسى الذى يقوم بعزله هو ذلك التحديد المتعلّق بـ «المقاصد والنيات» ـ أهداف طبقة حاكمة بعينها. إن الكلية هى، بمعنى من المعانى، غائية teleological. بصياغة القضية على هذه الشاكلة يبقى وليامز مسجونًا ضمن الإشكالية التاريخانية Historicist التى يحاول الفرار منها.

(٧) "Liteature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann", New Left Review 67: (May/June 1971)

(٨) لا يعنى هذا، بصورة طبيعية، أنّ وليامز يتجاهل التحوّل المؤسساتى ، ولكنه يعنى بالأحرى أنّ وليامز يتعامل مع هاتين العمليتين بوصفهما مظهرين لممارسة واحدة؛ لذا فإنه يعبّر فى الثورة الطويلة واتصالات عن التحوّل المؤسساتى بالاصطلاحات التدرّجية التجريبية نفسها. ويمكن للمرء أن يقول هنا إنّ تلك العلاقة يُعبّر عنها بصورة «جدلية» ، ولكن ليس بصورة «لا متماثلة » asymmetrically .

(٩) The Long Revolution (London , 1961) , P. 35

(١٠) "Culture is Ordinary" , is Conviction , ed. N. Mackenzie (London, 1959)

(١١) From Culture to Revolutin , P. 28

(١٢) Culture and Society 1780-1950 (Harmond sworth, 1963), P. 289

(١٣) The Long Revolution, P. 96

(١٤) Second Generation (London, 1964) , P. 9

(١٥) انظر : The Country and the City (London, 1973) P. 299

(١٦) From Culture to Revolution, P. 297

(١٧) The Long Revoloution. p.x.

(١٨) "Base and Super structure in Marxist Cultural Theory"

(١٩) انظر مقالته : "David Hume Reasoning and Experience" in The English Mind. ed. H.S. Davies and G. Watson (London, 1964)

(٢٠) "Literature and Sociology : in memory of Lucien Goldmann"

(٢١) Culture and Society, P. 269.

(٢٢) From Culture to Revolution, P. 24

(٢٣) «قد يكون صحيحاً أنّ الأفكار الخاصة بالمجتمع «العضوى» هى مقدّمات أساسية للنظرية الاشتراكية ومن أجل «طريقة تامة وشاملة للحياة»، وذلك فى مقابل نظريات تختزل الاجتماعى إلى أسئلة الفرد وتُساند شرعيةً تُضادُّ ما هو فردى مع ما هو جمعى. لكن النظريات يمكن تلخيصها وتجريدها بصعوبة من الأوضاع الاجتماعية الفعليّة، وقد استخدمت النظرية «العضوية» فى الحقيقة لكى تدعم قضايا مختلفة ومتعارضة بصورة تامة». انظر Culture and Society, p. 145

(٢٤) انظر : "Base and Super structure in Marxist Cultural Theory:

(٢٥) «إذا كان لدينا مفهوم واسع للقوى المنتجة فسوف ننظر لمسألة البنية التحتية بصورة مختلفة، ومن ثَمَّ نكون أقل عُرْضةً لإغراء نبذ بعض القوى المنتجة الحيوية؛ لأنها تنتسب إلى البنية الفوقية أو إلى ما هو ثانوى، مع أنها بالمفهوم الواسع المذكور، ومنذ البداية، تنتسب إلى البنية التحتية. انظر : ("Base and Super structure in Marxist Cultural Theory) . وتتضمن هذه «القوى المنتجة الحيوية» الفن.

(٢٦) انظر المرجع السابق.

الفصل الثانى

أنساق من أجل نقد مادى

كل عمل أدبى من صنع أشياء عديدة إضافة إلى كونه من صُنع المؤلف

فاليرى

يمثل عمل ريموند وليامز، رغم ما يتخلله من نزعة «إنسانوية» مثالية، واحدًا من أهم المصادر التى يمكن أن يُشْتق منها علم جمال مادى Marerialist Aesthetics . إنّ وليامز يصرّ، إذ يرفض ذلك النموذج الشائع من المثالية النقدية التى ترغب فى إخضاع البنية التحتية المادية للإنتاج الفنى، على واقعية الفن بوصفه «ممارسة مادية». مع ذلك فإن مفهومه للفن بوصفه «ممارسة» لا يحتفظ فقط بعناصر إنسانوية قوية متبقية فى عمله، بل إن البنيات المكوّنة لتلك الممارسة لم تَحْظَ إلاّ بالقليل من التحليل المنهجى فى عمله؛ لذا فمن الضرورى أن نطوّر منهجًا يمكن بوساطته تعيين هذه البنيات بدقة كبيرة، وكذلك فحص التمفصلات articulation الدقيقة لهذه البنيات.

من الممكن أن نضع، بصورة تخطيطية، العناصر المكوّنة لنظرية ماركسية فى الأدب، كما يلى:

١. صيغة الإنتاج العامة (ص إ ع) General mode of production (GMP).

٢. صيغة الإنتاج الأدبية (ص إأ) Literary mode of production (LMP).

٣. الأيديولوجية العامة (أ ع) General Ideology (G I)

٤. أيديولوجية المؤلف (أم) Authorial Ideology (AUI)

٥. النص Text.

إنّ النص عنصر أساسى جداً فى النظرية الأدبية؛ إنه، بالأحرى، موضوعها. ولكن بما أنه ينبغى أن يُفْحص فى علاقته مع العناصر الأخرى المذكورة سابقًا يمكنُ النظر إليه بوصفه «مستوًى» متفرّداً. إن مهمة النقد هى أن يحلل التمفصلات التاريخية المعقدة للبنيات التى تنتج النص.

١ - صيغة الإنتاج العامة (ص إ ع)

يمكن عدّ صيغة الإنتاج وحدةً بين قوًى معيّنة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج المادى. إن كل تشكيل اجتماعى يُصوَّر بوصفه مُركّبًا لمثل هذه الصيغة الإنتاجية؛ حيث تكون إحدى هذه الصيغ سائدة. وأنا أعنى بـ «صيغة الإنتاج العامة» تلك الصيغة السائدة، ولم أستعمل مصطلح صيغة عامة؛ بسبب كون الإنتاج الاقتصادى لا شىء سوى ما هو محدّد تاريخيًا، ولكن لأميّز الإنتاج الاقتصادى عن:

٢ - صيغة الإنتاج الأدبية (ص إ أ)

وهى وحدة بين قوىً معيّنة والعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبى فى تشكيل اجتماعى محدّد. وعادة ما يوجد فى أى مجتمع يقرأ ويكتب عدد من الصيغ المميزة للإنتاج الأدبى حيث تسود صيغةٌ من هذه الصيغ. وسوف تتمفصل هذه الصيغ المميّزة للإنتاج الأدبى، بصورة متبادلة، ضمن علاقات متغيّرة من التناظر والتعارض والتناقض، وستشكّل هذه الصيغ كلية «غير متناظرة»؛ لأن سيادة صيغة منها سيدفع بالصيغ الأخرى إلى مواقع الإخضاع والإقصاء الجزئى. على الصعيد البنيوى قد تتواجد صيغ الإنتاج الأدبى المتعارضة معًا ضمن تشكيل اجتماعى مستقل؛ فإذا كان ممكنًا، فى المجتمعات الغربية، إنتاج أعمال سردية للسوق الرأسمالى فمن الممكن أيضًا توزيع الشعر المكتوب بخط اليد فى الشوارع. ومع ذلك فإن وجود صيغ إنتاج أدبية مختلفة معًا لا يعنى ضرورة تزامنها تاريخيًا. إن صيغة الإنتاج الأدبى المنتجة من قبل تشكيل اجتماعى تاريخى سابق ربما تحيا ضمن صيغ متأخرة وتخترق هذه

الصيغ، ومثالُ ذلك الوجود المتساوى فى الدرجة لكل من نظام «الرعاية الأدبية» Pat-ronage والإنتاج الأدبى الرأسمالى فى إنجلترا القرن الثامن عشر، وكذلك وجود الإنتاج الأدبى «الحرفى» artisanal ضمن صيغة الإنتاج الأدبى الرأسمالى. إن اللحظة الكلاسيكية لبقاء مثل هذه الصيغ حيّة ممثلةً بصورة نموذجية فى التحوّلات التاريخية من صيغ الإنتاج الأدبى «الشفوى» إلى صيغ الإنتاج الأدبى «المكتوب»؛ حيث تستمر العلاقات الاجتماعية وأنواع النتاج الأدبى المناسبة لصيغ الإنتاج «الشفوى» فى الوجود بصفتها عناصر مُشكِّلة لصيغ الإنتاج الأدبى «المكتوب» ، وتظل كلا الصيغتين مستقلتين ومتفاعلتين معًا. لقد ظلّت «القراءة» تعنى فى إنجلترا القرون الوسطى، وبصورة ثابتة تقريبًا، القراءة بصوت عالٍ أمام الجمهور؛ لذا فإن معظم صيغ الإنتاج الأدبى «المكتوب» كانت تتألف من نقل أشكال النتاج «الشفوى» إلى مخطوطات. بعكس ذلك خلَّد ظهور صيغ الإنتاج الأدبى «المكتوب» نتاجات شفوية معينة أكثر تعقيدًا وشُمولاً دافعةً تلك الصيغ إلى التطور بالطريقة نفسها التى تطوّرت بها صيغ الإنتاج تلك. بتطوّر صيغ الإنتاج الأدبى «المكتوب» فى أيرلندا القرن السادس استمرّت الصيغة «الشفوية»، الكهنوتية فى وجودها الخاص المستقل المنفصل عن الإنتاج الأدبى المكتوب (رغم أنها متأثرة به)، وذلك بسبب رعايتها من قبل طبقة مثقفى الـ Fili القوية. وهكذا لم تخضع صيغ الإنتاج الأدبى «الشفوى» الأيرلندية على نحو مميّز، ولفترة زمنية طويلة، للصيغة المكتوبة رغم أنها قد مرّت بتحولات معينة إلى أن وصلت صيغتها الشفوية، كما عُدِّلت بوصفها تمتلك سمات شفوية سائدة مثل : الجناس الاستهلالى alliteration والتكرار. إن اللحظة المهمة فى هذا التمفصل المتبادل بين مثل هاتين الصيغتين المتميّزتين تحدث عندما يصبح فعلا الإنشاء Composition والكتابة أكثر أو أقل تطابقًا ـ أى عندما تفترض صيغة الإنتاج الأدبى «المكتوبة» استقلالاً خاصًا للنتاج «الشفوى» لا عندما تفترض تحويل هذه النتاجات الشفوية إلى مخطوطات. تتمثّل هذه الوحدة بين الكتابة والإنشاء فى عدد من النصوص الأيرلندية المبكّرة التى تعيد ابتداع التقليد الشفوى ـ وهو نوع genre مرتبط إلى حدٍ بعيد بالأعمال الاستنساخية فى المدارس الرهبانية المبكّرة، التى ظهرت فى القرن السابع فى أيرلندا، بوصفها مراكز إنتاج «غير محترفة» تقوم بتأليف العناصر الأدبية اللاتينية ، (ومن ثَمَّ تنتج أشكالاً أدبية جديدة)،

بوصفها صيغ إنتاج أدبى متميّزة تتعارض مع صيغ الإنتاج الأدبى السائدة الخاصة بطبقة الـ Fili المحترفة ذات الامتيازات القانونية والمهيمنة أيديولوجيًا.

إن الفصل بين صيغ الإنتاج الأدبى المتواجدة معًا تاريخيًا قد يكون تزامنيًا -Syn chronic ـ يحدّد ذلك التوزيعُ البنيوى للصيغ المكنة للإنتاج الأدبى الذى يدعمه تشكيل اجتماعى معيّن ـ وقد يكون تعاقبيًا diachronic (وتحدد ذلك القدرة على العيش فى التاريخ) . هنالك أيضًا حالة الانفصال التعاقبى التى لا تنشأ من القدرة على العيش فى التاريخ، بل من «التنبؤ المسبق» Prefigurement . إن صيغ الإنتاج الأدبى التى تدخل فى تناقض مع صيغ الإنتاج الأدبى السائدة عبر «التوقع المُسْبَق» للأشكال المُنتجة والعلاقات الاجتماعية الخاصة بالتشكيلات الاجتماعية المستقبلية (ومن أمثلة ذلك كومونة الفنانين الثوريين و «المسرح الملحمى» [1] وأمثلة أخرى). قد تضمُّ صيغة إنتاج أدبى ما عناصر أو بنْيات صيغ ماضية أو معاصرة أو «مستقبلية». إن «المجلة المحدودة الانتشار»، على سبيل المثال، تضم بنيات صيغ إنتاج أدبى رأسمالية سائدة إلى عناصر إنتاج تعاونية وآليات توزيع « غير رسمية» إضافة إلى صيغة «المشاركة فى الاستهلاك» التى لا تُعدُّ صيغة نموذجية بالنسبة لصيغة الإنتاج السائدة. لربما تشكّل صيغة إنتاج أدبى معيّنة وحدة معقدة، بحد ذاتها، وربّما تكون وحدة تناقضية معقدة مع صيغ إنتاجية أدبية أخرى؛ ولذا سيكون تعقّدها الداخلى وظيفة لصيغ تمفصلها مع صيغ الإنتاج الأدبى الأخرى. إن كل صيغة من صيغ الإنتاج الأدبى تتشكّل من بنى الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك. ومن ثمَّ فإن الإنتاج يفترض مقدّمًا مُنْتِجًا أو طقمًا من المنتجين، وموادّ إنتاج وأدوات وتقنيات إنتاج بالإضافة إلى النتاج نفسه. وفى التشكيلات الاجتماعية المتقدّمة ربما تُحوَّل مرحلة الإنتاج الأولية البسيطة بوساطة صيغة إنتاج اجتماعى لاحقة (مثل الطباعة والنشر) من أجل تحويل النتاج الأصلى (المخطوطة) إلى نتاج جديد (الكتاب). إن قوى الإنتاج الأدبية تتشكّل عبر استعمال قوة العمل المنظّمة ضمن « علاقات إنتاج» معيّنة (النسّاخون ، المنتجون التعاونيون، مؤسسات الطباعة والنشر) واستعمال مواد إنتاج معينة بوساطة أدوات منتجة محددة. تتعيّن قوى الإنتاج الأدبية هذه بوساطة صيغ التوزيع الأدبية والتبادل والاستهلاك؛ إذ يمكن أن توزّع المخطوطة المكتوبة باليد وتستهلك بناءً على عملية التوصيل يدًا بيد فقط .

ضمن الطبقة الحاكمة مثلاً، ومن ثَمَّ فإن العمل المستنسخ المنتشر (أى العمل المنسوخ من قبل العديد من النساخين فى الوقت نفسه) يمكن أن يحقق مستوًى عاليًا من الاستهلاك فى المجتمع. إن الأغانى الشعبية **ballads** التى كان يغنيها المغنون الجوّالون ربما تستهلك من قبل جمهور أوسع أيضًا، وكذلك فإن الروايات المقروءَة فى محطات القطارات متوفّرة لجمهور عريض من الناس.

إذن، هناك علاقات اجتماعية معيّنة تحكم عملية الإنتاج الأدبى، وهى موحّدة بوساطة القوى المُنتجة السالفة الذكر. ومن أمثلة هذه العلاقات ما يلى: شاعر القبيلة المحترف المكلّف بإنتاج الشعر لملكه أو لشيخ القبيلة، شاعر العصور الوسطى «غير المحترف» الذى يقدّم لراعيه الأدبى إنتاجًا شخصيًّا طلبًا لنيل مكافأة خاصة ، الشاعر الجوّال الذى يؤويه جمهوره الريفى ويطعمه، المُنتج المُتولّى بالرعاية من قِبَل الملك أو الكنيسة، المؤلف الذى يبيع نِتاجَه لراعٍ أدبى أرستقراطى مقابل أجرٍ محدد، المؤلف «المستقل» الذى يبيع بضاعته لناشر كتب أو مؤسسة نشر رأسمالية، وأخيرًا المُنتج الذى ترعاه الدولة: هذه الأشكال من العلاقة مألوفة تمامًا فى « علم اجتماع الأدب». لكن المسألة الأساسية هى تحليل تمفصلات صيغ الإنتاج الأدبى المختلفة مع الصيغة «العامة» للإنتاج فى تشكيل اجتماعى معيّن.

قبل التَأمُّل فى المسألة السابقة ينبغى أن نلاحظ أن شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مُكوِّن أساسى مهم من مكوّنات النِتاج الأدبى نفسه. ولسنا هنا معنيين، فحسب، بخارجيات النص الاجتماعية بل إننا معنيون أكثر بكيف صار النص إلى ما صار إليه بسبب التعيّنات المحددة لصيغ إنتاجه. إذا كانت صيغ الإنتاج الأدبية خارجية بالنسبة لنصوص بعينها فإن هذه الصيغ داخلية، وبصورة موازية، بالنسبة لهذه النصوص . إن النص الأدبى يحمل بالتأكيد أثر صيغة إنتاجه التاريخية مثله مثل أى إنتاج يُخبِّئ فى شكله وموادّه الطريقة التى صُنِع بها. إن نتاج صيغة الإنتاج الأدبى «الشفوية» أكثر نموذجية فى أسلبته اجتماعيًا؛ فهو مجهول المؤلف مجرّد من النزعة الاستبطانية الخاصة أكثر مما هو النتاج الخاص بدور النشر، كما أنّ العمل المرعى من قِبَل الكنيسة أكثر ورعًا وإخلاصًا وتعليمية من القصص المنتجة للسوق فى الرأسمالية الاحتكارية. إنّ العمل الذى يستمر فى العيش بوساطة الكلام الشفوى الذى

ينتقل من منطقة إلى منطقة يُقسَرُ على نشر التقاليد « اللاشخصية» المضادة لأشكال أدب الاعتراف الخاصة بالمنتج الذى تقع صيغة إنتاجه الأدبية «الخاصة» تحت ضغط أكثر من صيغة عامة تُنْذِرُ بإزاحة تلك الصيغة (الخاصة) من الإنتاج، كما أن الشاعر، الذى تكمن وظيفته فى أن يُعدِّد ما هو بطولى ويحكى حكايات أسطورية عن الانتصار العسكرى، قبل أن يقوم الملوك والنبلاء بالإعداد للحرب، سوف يُخلِّدُ الأنواع غير الضرورية بالنسبة لمؤلف تُكْرِهه صيغة إنتاجه الأدبية على التودّد إلى عضو أرستقراطى فى حزب الأحرار نذر نفسه من أجل «السلام» العالمى الرأسمالى. وقد نضيفُ أيضًا أن كل نص أدبى يُدَخْلِنُ، بصورة ما، علاقات إنتاجه الاجتماعية ، وأن كل نص يشير بتقاليده الحميمة إلى الطريقة التى بها يُستَهْلك، ويكون الشفْرة الداخلية لأيديولوجيته الخاصة بكيف أنتج ، وبواسطة من ، ولمن أُنتج. إن كل نص يفترض - بصورة غير مباشرة - قارئًا مُعيّنًا مُعرّفًا إنتاجيته بوساطة طاقة الاستهلاك . وهذه على كل حال أسئلة أيديولوجية ، ومن الأفضل أن نؤجّلها الآن لبحثها فى مكان آخر، ويكفى فى هذه اللحظة أن نؤكّد كون شخصية صيغة الإنتاج الأدبية مُكوّنًا داخليًّا أكثر من كونها حداً خارجيًا يؤطّر شخصية النص.

٣ - علاقات صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة

تُوفّر قوى الإنتاج اللازمة لصيغة الإنتاج الأدبية، بصورة طبيعية، بوساطة صيغة الإنتاج العامة نفسها التى تُعَدُّ الصيغة الأولى بنيةً جزئية مستقلة من بنياتها. ففى حالة الإنتاج الأدبى عادة ما تؤدى الموادّ والأدوات المستخدمة وظيفة عامة ضمن صيغة الإنتاج العامّة نفسها، وتُعَدُّ هذه القاعدة أقلّ صحة فى حالة صيغ محددة أخرى من الإنتاج الفنى حيث لا تؤدى موادّها وأدواتها، رغم أنها منتجة من قبل صيغة الإنتاج العامة نفسها، أية وظيفة مهمة ضمن هذه الصيغة (فلم تلعب آلات الترومبون -trom bone والماكياج المسرحى مثلاً دوراً أساسيًّا كبيراً فى التاريخ ضمن عملية الإنتاج العامة). إن العلاقات التى تربط صيغة الإنتاج الأدبية بصيغة الإنتاج العامة هى علاقات جدلية ؛ إذ ربّما تدخل قوى جديدة للإنتاج، طُوّرت لأغراض خاصة بصيغة

الإنتاج الأدبية، فى حقل الإنتاج العام. إن المدى الذى تُسْهم به صيغة الإنتاج الأدبية متغيّر تاريخيًا، كما أن دور صيغ الإنتاج الأدبية ضمن الإنتاج العام مهملٌ تاريخيًا قبل عصر الطباعة. فى مثل هذه الحالات تعمل صيغة الإنتاج الأدبية بدرجة عالية من الاستقلالية عن الصيغة العامة للإنتاج من حيث إسهامُها فى تطوّر القوى المنتجة. فمع نمو العمل الطباعى أُدْمِجَ إنتاجُ الكتب الهائل المُضارِبُ وتسويق هذا الانتاج صيغة الإنتاج الأدبية السائدة، بصورة نهائية، فى صيغة الإنتاج العامة باعتبار الأولى فرعًا معيّنًا من فروع الإنتاج العام للسلع. (إن هذا الإدماج، الذى يصبح فيه الأدب فحسب مظهرًا آخر من مظاهر الإنتاج السلعى، مقترنٌ بصورة نموذجية بتحوّلات مهمة ضمن الحقل الجمالى للأيديولوجية، ومقترنٌ كذلك بإخضاع ذلك الحقل التشكيلى الأيديولوجى السائد). فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة تصبح العلاقة الأكثر أهمية بين صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة هى تلك المتعلقة بوظيفة الإنتاج الأدبية الممثلة فى إعادة إنتاج الصيغة العامّة للإنتاج وتوسيع حقلها. إن صيغة الإنتاج الأدبية تمثل قطاعًا مميزًا من العمل محددًا بوساطة الصفة المميزة لمرحلة تطوّر صيغة الإنتاج العامة، وتصبح هذه الصيغة أكثر تخصيصًا وتنوّعًا كلما تطوّرت الصيغة العامة. ومع ذلك فإن الوجود المستقل نسبيًا لصيغة الإنتاج الأدبية ممكن فى مرحلة معينة من مراحل تطوّر صيغة الإنتاج العامة. إن الإنتاج الأدبى واستهلاكه يفترضان مستويات محددة من معرفة القراءة والكتابة ومن السلامة العقلية والجسمانية ومن وَفْرة الوقت والبحبوحة المادية، ويضم الوضع المادى اللازم للقراءة والكتابة الموارد الاقتصادية والسُكْنى والإضاءة وإمكانية العُزْلة. لقد طوّرت صيغة الإنتاج الرأسمالية صيغة إنتاجها الأدبية السائدة بالاعتماد على زيادة التعداد السكانى مركّزة على مراكز المدن؛ حيث تكون آليات التوزيع الأدبى التى فى متناولها متخللة بدرجات محدودة من معرفة القراءة والكتابة والبحبوحة المادية ووفرة الوقت والسُكنى وإمكانية العُزْلة. وفى الوقت نفسه فهى تخصص صيغ إنتاجها الأدبى وصيغ توزيعها، وتعمل على توسيعها بصورة متزايدة لتقوم ببيع سلعتها الأدبية فى السوق، كما تقوم بإنتاج المواد والظروف الثقافية الضرورية للإنتاج الأدبى المحترف. أما فى ظروف مثل : الفقر والوهن الجسمانى والعقلى ؛ نتيجة للعمل الشاق أو الطويل وعدم معرفة القراءة والكتابة

أو معرفتهما معرفة جزئية وفقدان السكنى المناسبة وفقدان الإضاءة الكافية وعدم توفّر إمكانيـة العزلة (يصــف تشارلز ديكنز ضريبـة الشبّاك بأنهـا «ضريبـة المعرفـة») تحشد صيغة الإنتاج العامة طاقاتها للتأثير على صيغة الإنتاج الأدبية من أجل استبعاد مجموعـات اجتماعيـة معيّنـة أو طبقات اجتماعية، بصورة كليّة أو جزئية، من عملية الإنتاج والاستهلاك الأدبيين ، وهو عاملٌ – كما سنرى – يمتلك أهمية أيديولوجية أيضًا.

إن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية محددة من قبل علاقات صيغة الإنتاج الاجتماعية العامة؛ فالمنتج الأدبى يحلُّ فى علاقة اجتماعية محددة محلّ مستهلكيه؛ حيث تُتوسّطُ تلك العلاقة من خلال علاقاته الاجتماعية مع من يرعون إنتاجه من الناشرين والموزّعين وغيرهم. وتُتضمَّن هذه العلاقات نفسها ماديًا فى شخصية النتاج نفسه. ربما توفّر طبقة الـ Fili الأيرلندية المبكّرة مثالاً مريحًا، فقبل ظهور صيغة الإنتاج الأدبى «المكتوب» شكّلت طبقة الـ Fili جماعة سائدة من المغنين والموسيقيين والهجّائين وغيرهم (المصنّفين نوعيًا كـ «شعراء ملحميين») مُنظّمة بذلك الأجهزة الأيديولوجية للتعليم والأدب المكوّنة من ناصحى الملوك وحافظى التقاليد الأدبية الشفوية ومؤلفى أشعار البطولة والرثاء والمديح. لقد كانوا موظفين اجتماعيين يحتلون مكانة اجتماعية ذات امتيازات محافظ عليها قانونيًّا ضمن التشكيل الاجتماعى الذى يمارس عليها تأثيرًا أيديولوجيًّا شاملاً، وقد كانوا يكافأون بسخاء من قِبَل رعاتهم الأدبيين. وقد أدمجت هذه العلاقات الاجتماعية نفسها فى شخصية نتاجاتها الأدبية إذ حفظت الـ Fili، بوصفها طبقة متمسّكة بالتقاليد وعلمانية، اللغة الغالية Gaelic المزدراة من قبل الطبقات العليا المكوّنة من الإكليروس ذوى النزعة اللاتينية بسبب عناصرها الوثنية. كانت الأنواع الشعرية التى اشتغلوا عليها هى الأنواع «ذات الامتياز»؛ الأنواع البطولية والصيغ الأسطورية التى تمتّ بالنسب إلى أدب الأرستقراطية الغالية. فى هذه الحالة يمكن أن نلاحظ تماثلاً واضحًا مميزًا بين العلاقات الاجتماعية لكلٍّ من صيغة الإنتاج الأدبية وصيغة الإنتاج العامة. إن وظيفة الـ "Fili" كمنتجين أدبيين تمتلك ، بصورة فعّالة، حدودًا مشتركة مع وظيفتها ضمن العلاقات الاجتماعية فى المجتمع الأيرلندى بمجموعه. وبصورة مضادة قد يكون الموقع الطبقى الفردى لمنتج أدبى فى

صيغة إنتاج أدبى أخرى فى تعارض مع صيغة اندراجه فى بنية الطبقة من حيث كونه مؤلفًا. لربما يُخْتار منتج أدبى من أعضاء الطبقة الاجتماعية السائدة، كما حدث أحيانًا فى العهد الإليزابيثى فى إنجلترا، للرعاية الأدبية ويُفضَّلُ على آخر من الطبقة الاجتماعية التى تلى الطبقة السائدة. لكن الشاعر الأرستقراطى أو الروائى البرجوازى قد أصبحا، ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية، منتجين برجوازيين صغيرين فقط (وهذا فى الحقيقة تعارض قد يدخل فى «الأيديولوجية الجمالية» نفسها كما هو الحال فى الرومانسية البرجوازية)؛ لذا فإن علاقات صيغة الإنتاج الأدبية الاجتماعية ليست بالضرورة متماثلة مع صيغة الإنتاج العامة رغم أنها محددة من قِبَل علاقاتها عمومًا. إن صيغة الإنتاج الأدبية السائدة التى تعتمد عملية الطباعة ذات الانتشار والتوزيع الهائلين تُعيدُ، فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المتطورة، إنتاج صيغة الإنتاج العامة السائدة، لكنها، مع ذلك، تدمجُ داخلها صيغة إنتاج جزئية بوصف الأخيرة عنصرًا مُشكِّلاً بالغ الأهمية من عناصر الأولى، ومثال ذلك: الصيغة المهنية للمنتج الأدبى الذى يبيع نِتَاجَه (المخطوطة) إلى الناشر مقابل أجر ولا يبيعه قوة عمله.

لربما تؤثر الطبقات الاجتماعية، التى تتوزع فيها الوسائل المنتجة لتشكيل اجتماعى، فى تعيين صفة صيغ الإنتاج الأدبية، ولربما تكون صيغ إنتاج أدبية معينة متزامنة فى الوجود ومنفصلة بصورة متبادلة؛ لأن كلاً منها تمثِّل علاقة استثنائية ومميزة بالنسبة لطبقة اجتماعية محددة؛ لذا ربما تعمل طبقة اجتماعية مؤيدة للسلطة على صيغة إنتاج أدبية تشكلت من إنتاج «غير محترف» لنصوص كتبت من أجل «العامة»، ولغاية التوزيع والاستهلاك لدى «جماعة» معينة، ومن ثَمَّ فإن صيغة الإنتاج الأدبية المؤسسة على المنتج المحترف وصيغ الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك الرأسمالية (حيث يمكن للنصوص المكتوبة من قبل «غير المحترفين» أن تَدْخُل) قد تتزامن فى وجودها لتوفِّر السلع الأدبية لجمهور واسع من القرّاء الأرستقراطيين والبرجوازيين، بينما قد يظل تركيب معقّد من صيغ الإنتاج الأدبى «الشفوى» قائمًا ضمن أكثر الطبقات دونية فى السلّم الاجتماعى. من الطبيعى أن تُسْقِط مثل هذه الصورة التخطيطية من الاعتبار درجة اللاتعيُّن التى يمكن أن نتوقّع وجودها بصورة ملموسة بين صيغ الإنتاج الأدبية هذه المبنية طبقيًا. فى إنجلترا العصر الوسيط على سبيل

المثال استهلك الأدب الذى أنتجته العامة من قبل جميع الطبقات، وقد كان من الممكن أن ينتشر النص، المنتج من قبل المؤلف تلبية لرغبة راعيه الأدبى، بصورة تدريجية عندما يقوم ناسخ ما بنسخ المخطوطة الأصلية المملوكة شخصيًّا من أجل الكسب. إذا وافقنا على وجود مثل هذه اللا ـ تعيُّنات يمكن عد التحديدات الطبقية للاستهلاك الأدبى مكوِّنات مهمة لصيغة الإنتاج الأدبية. أما فى التشكيلات الرأسمالية المتطوِّرة فإن توزيع الدخْل وارتفاع سعر النتاجات الأدبية المُعيِّن بوساطة صيغة الإنتاج العامة يُنْتج العلاقة الاجتماعية الخاصة بـ «الاقتراض» أكثر من كونه يُنْتِجُ التبادل بين الجمهور المستهلك المُكوَّن من البروليتاريا والبرجوازية الصغيرة وبين صيغة الإنتاج الأدبية. لقد أصبحت عملية شراء الكتب تنحصر، بصورة متزايدة ، فى الأفراد المنتمين إلى الطبقات السائدة. لكن نمو مكتبات الإعارة فى إنجلترا القرن التاسع عشر مثالٌ كلاسيكى على التحوّل البارز فى صيغة الإنتاج الأدبية السائدة. وهكذا حصلت إعادة تشكيل جذرية لبنى الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.

إنّ الحالة المتميزة الخاصة برواية (الأجزاء الثلاثة) فى أيديولوجية العصر الفكتورى الجمالية هى وظيفة من وظائف القوة الاقتصادية ضمن صيغة الإنتاج الأدبية الخاصة بمكتبات الإعارة التى تُعدُّ هذه السلع مربحةً لها؛ حيث يستطيع ثلاثة من المشتركين فى المكتبة أن يقرأوا رواية واحدة فى الوقت نفسه. لقد اتفقت المكتبات مع الناشرين على سعر مرتفع لهذه السلع فى السوق حتى تظلّ المكتبات هى البنى الفاعلة المنفردة بالتوزيع والاستهلاك الأدبيين. كانت عملية الاستهلاك الاجتماعية السائدة ضمن صيغة الإنتاج الأدبية فى العصر الفكتورى هى اشتراك المرء بثلاثة جنيهات فى مكتبة «ميودى» **Mudie** للإعارة الواقعة فى شارع أكسفورد الجديد . لقد أعادت المكتبات، علاوة على ذلك، تشكيل بنى الإنتاج الأدبى نفسها؛ إذ شكّلت المكتبات محددات قوية ورئيسة فى اختيار المنتجين (فلو فشل مؤلف فى الظهور على لائحة إعلان مكتبة «مَدى» فإن ذلك يعنى أنه انتهى بصورة فعليّة)، كما أسهمت فى تحديد سرعة الإنتاج الأدبى؛ إذ إن على المؤلف أن ينتجَ رواية مكوّنة من ثلاثة أجزاء كل عام؛ لكى يستطيع العيش مستوًى معيشيًّا متوسطًا)، وكذلك فى تحديد النتاج الأدبى نفسه. كانت الحبكات المعقّدة المتعددة والاستطرادات المحكمة الصياغة والفواصل المجانية فى

مثل هذه الأعمال أثرًا من الآثار البارزة فى أعمال كُتَّاب يُطوِّلون مادتهم ببراعة؛ كى تلتقى الأخيرة مع احتياجات الشكل. وقد أُنتجت تعديلات موازية فى عملية الطباعة نفسها؛ حيث وُسِّعت الهوامش وكُبِّرت الحروف المطبعية للحصول على الحجم اللازم للكتاب. بالاقتران مع هذه المادة والعوامل النصية لعبت الهيمنة التى مارستها المكتبات دورًا مهمًا فى حقل الأيديولوجية الجماليّة، كان ما يُنْتَجُ ويستهلك يُنَظَّم من قبل مالكى المكتبات القُساة فى أحكامهم تبعًا لحاجات الأيديولوجية العامة. وهكذا نلاحظ فيما يخص مكتبات الإعارة فى العصر الفكتورى وضعية مميزة حميمة ومركّبة للعلاقة بين صيغتى الإنتاج العامة والأدبية والأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية من جهة وبين النص من جهة أخرى. إنّ صراع منتج أدبى مثل توماس هاردى ضد عناصر الأيديولوجية البرجوازية الفكتورية مرتبطٌ بقوة مع هجومه القاسى على صيغة الإنتاج الأدبى المحدّدة الخاصة بالعصر الفكتورى.

إنّ المدى الذى يمكن للعلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبى أن تعيد فيه إنتاج علاقات الإنتاج الاجتماعية العامة متغيّر وحاسمٌ تاريخيًّا ؛ ففى حالة تعامل النظام القبلى مع الأدب يكون طقما العلاقات الاثنان متماثلين ؛ فالعلاقات الأدبية الاجتماعية بين الرئيس أو الملك والشاعر وبين الشاعر ومستمعيه هى نفسها علاقات اجتماعية «عامة»؛ لأن شاعر القبيلة موظف أيديولوجى فى التشكيل الاجتماعى. ومن ثَمَّ فإن العلاقات الأدبية الاجتماعية فى العصور الوسطى تحتفظ بعناصر من هذه البنية. إن المؤلف فى العصور الوسطى هو رجل دين بصورة نموذجية وجزء من الجهاز الأيديولوجى ، لكن إنتاجه الأدبى مظهرٌ من مظاهر هذه الوظيفة أكثر من أن يكون تماثلاً معها . إنه صيغة اختيارية غير محترفة يمارس فيها المؤلف كهنوته ؛ حيث تفترض العلاقات الأدبية استقلالاً نسبيًا معينًا عن علاقات « الصيغة العامة». و الأمر صحيح أيضًا بالنسبة لمنتج العصور الوسطى الخاضع لنظام الرعاية الأدبية الذى تُعدُّ علاقته الأدبية براعيه الأدبى وكذلك بمستهلكيه تمفصلاً متميزًا للعلاقات الاجتماعية «العامة» التى تربطهم جميعًا .

تختلف التشكيلات الرأسمالية عن تلك الصيغ جميعًا . وهكذا فإن خصوصية تمفصل العلاقات الاجتماعية «العامة» والعلاقات الأدبية فى التشكيلات الرأسمالية

يمكن العثور عليها فى حقيقة العلاقات الأدبية الاجتماعية التى لا تعيد بالضرورة إنتاج هذه العلاقات ضمن الوضع الذى تربط فيه بين عناصر محددة مفردة للعملية الأدبية المنتجة، رغم كونها تعيد إنتاج علاقات صيغة الإنتاج العامة الاجتماعية فى التشكيلين: القَبَلى والإقطاعى، وتتحدد العلاقات الاجتماعية، حيث توجد عوامل الإنتاج الأدبى (الرعاة الأدبيون، المؤلفون، المستهلكون)، بوساطة العلاقات الاجتماعية التى تقف فيها تلك العوامل خارج الصيغة الأدبية للإنتاج أو تتماثل معها، بالقياس إلى الصيغة العامة للإنتاج. إن الوظائف الفريدة، ضمن العلاقات الاجتماعية «العامة» التى توفرها عوامل الصيغة الأدبية للإنتاج فى المجتمع الرأسمالى ، مستقلة عن الوظائف التى توفّرها ضمن العلاقات الاجتماعية للإنتاج الأدبى. لربما يُستهلك روائى أرستقراطى من قِبَل قرّاء بروليتاريين، أو يحصل العكس أيضًا، لكن هذه العلاقات الاجتماعية «العامة» لعوامل محددة « ملغاة» من علاقات سوق إنتاج السلعة الأدبية. هذه هى السمة الفريدة والمميزة لصيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية التى تفرّقها بحدّة عن صيغ الإنتاج الأدبى الأخرى التى تعتمد علاقاتها الاجتماعية على علاقات محددة تسبق فعل الإنتاج الأدبى . وتنتج صيغة الإنتاج الأدبية الرأسمالية علاقاتها الاجتماعية الخاصة من بين عوامل محددة بغض النظر عن وظائفها الاجتماعية السابقة الوجود ـ علاقات اجتماعية تعيد، بصورة عامة، إنتاج العلاقات الاجتماعية « العامة» الملائمة للإنتاج السلعى العام.

٤ – الأيديولوجية العامة

بالإضافة إلى كونها تهيئ لظهور سلسلة من صيغ الإنتاج الأدبية فى مرحلة تاريخية معيّنة تنتج صيغة الإنتاج العامة، دائمًا، تشكيلاً أيديولوجيًّا سائدًا ـ تشكيلاً اصطلح على تسميته «عامًّا» بصورة مؤقتة لأميزه عن ذلك الحقل الخاص المتضمن فيه المعروف باسم الحقل الجمالى Aesthetic region أو، باختصار أكثر، «الأيديولوجية الجمالية». يتألف التشكيل الأيديولوجى السائد من طقم من « خطابات» القيم المتماسك نسبيًّا، والتمثيلات والمعتقدات المتحققة فى أجهزة مادية معينة والمتصلة ببنى الإنتاج المادية لتعكس العلاقات التجريبية للموضوعات المستقلة على شروطها

الاجتماعية ، وذلك لكى تضمن وتكفل ذلك النوع من إساءة فهم « الواقع» ؛ مما يُسهم فى إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية السائدة.

ضروريٌ هنا أن نؤكّد أن الأيديولوجية العامــة لا تشير إلى نــوع من التجـريـد أو إلى «نمط مثالى» من «الأيديولوجية بعامة»، بل تشير إلى ذلك الطقم المحدّد السائد من الأيديولوجيات الموجودة فى أى تشكيل اجتماعى. ولدى الحديث عن «علاقات» الأيديولوجية العامــة أو اقتراناتها مع الأيديولوجيات الجمالية أو أيديولوجيات المؤلفين لا نتحدّث عن « أطقم» عرضية محددة من العلاقات، بل عن صيغة إدراج التشكيلات التأليفية والجمالية ضمن الأيديولوجية المسيطرة جملة. إننى أؤكّد هذه النقطة بالذات لأتجنّب عملية تحويل الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية والأيديولوجية التأليفية من مفاهيم مجرّدة إلى أشياء مادية، وهو ما يمكن أن ينتج عن تمييزها وتعيينها لأغراض التحليل مثلاً.

٥ – علاقات الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاجة الأدبية

تتضمن الأيديولوجية العامة، بصورة نموذجية ، عناصر عامة محددة أو بنى تؤثّر، كلها أو بعضها، فى مرحلة تاريخية معيّنة، على خصائص صيغة الإنتاج الأدبية. ويمكن تمييز هذه البنى العامة، غالبًا، إلى بنى لغوية وسياسية و«ثقافية» ، وسوف يصل بين البنى السابقة طقم من اللاتحديدات المعقدة التى تفتقر إلى التعيين التاريخى.

لا يتصل النص الأدبى بالأيديولوجية العامة فقط بوساطة الكيفية التى ينشر بها اللغة بل بوساطة لغته المتعيّنة. إنّ اللغة، التى تعد من بين أكثر التداولات اليومية براءةً وتلقائية، هى فى الواقع أرض مجرّحة، مصدّعة ومقسّمة بوساطة زلازل التاريخ السياسى، مكسوّة بجثث الصراعات الإمبريالية والقومية والإقليمية والطبقية. ويتأسس ما هو لغوى دائمًا على أساس لغوى ـ سياسى (٢) ، والمجال الأخير هو الذى تحسم فيه الصراعات بين الغازى الاستعمارى والدول الخاضعة له، الدولة القومية ودولة قومية أخرى، الإقليم والدولة القومية، الطبقة والطبقة الأخرى المناوئة. والأدب أثرٌ ونتيجة أيضًا لمثل هذه الصراعات، وآليةٌ ذات أثر حاسم تحقّق بها لغة الطبقة المستعمرة

وأيديولوجيتها سيطرتهما أو أنه (أى الأدب) هو الوسيلة التى تصون بها دولة خاضعة أو طبقة أو إقليم، على الصعيد الأيديولوجى، الهوية التاريخية المبعثرة أو المتآكلة على الصعيد السياسى وتخلّدُ هذه الهوية. إنه أيضاً منطقة حققت فيها هذه الصراعات توازنها ، حيث تتمفصل الوحدة السياسية المتناقضة بين الوطنى والاستعمارى، بين الطبقات السائدة والطبقات الخاضعة فى المجتمع، ويعاد إنتاج هذه الوحدة فى الوحدة المتناقضة لـ «اللغة المشتركة» . إن لحظة اندماج « الدولة القومية» وتشكيلها وحدة متماسكة ذات دلالة نموذجية هنا ؛ فهى لحظة تعكس فيها سيطرة الطبقة « القومية» نفسها فى التماسك اللغوى الضرورى لأجهزة الدولة المُمَرْكِزَة والموحِّدة. إن تاريخ نشوء اللغة الإنجليزية، كلغة قومية، هو تاريخ الإمبريالية وما نشأ عنها ــ الانقسام الطبقى للغة بين الفرنسية النورماندية والإنجليزية، تطوّر لغة فرنسية أنجلو ــ نورماندية بعد ضياع نورمانديا، تحوّلات الإنجليزية العتيقة بتأثير من اللغة الفرنسية النورماندية، التطوّر المتدرّج، من هذه المنافع، للغة إنجليزية مميّزة معترف بها قانونيًا عام ١٣٦٢م، واختيار اللهجة القديمة للجزء الشرقى من بريطانيا الوسطى (معينة، بذلك، مراكز القوة الأيديولوجية والسياسية فى لندن وأكسفورد وكمبريدج) أساساً للغة المسيطرة.

ويمكننا العثور على تفاعلات موازية بين صيغة الإنتاج الأدبية من جهة، والبنى اللغوية والأيديولوجية والسياسية الممثلة لقوة الدولة بالالتفات مرة أخرى إلى مثل أيرلندا؛ فقد ظهر فى أيرلندا قرب نهاية القرن الثانى عشر الميلادى جهاز ثقافى مبنى على أساس الوصاية المتوارثة على التعليم والأدب من قبل عائلات معينة تنتمى إلى الطبقة المسيطرة ، وقد فُتت هذا الجهاز بعد الإخضاع الإنجليزى لأيرلندا فى القرن السابع عشر. وإذْ حُرمت من مؤسساتها الاجتماعية التى كانت تخلّد ضمنها تنزّلت الثقافة الأدبية الوطنية الأيرلندية المرعية من قبل طبقة وطنية مسيطرة مُقتلعة إلى مستوى الكلام الريفى الغالى ، مما أدّى إلى تغيّرات فى الشكل الجمالى وفى التطورات الحاصلة على صعيد اللهجة والإنتاج الأدبى المحلى. لقد دُمِّرت ، بصورة فاعلة، ومن قبل الليبرالية الإنجليزية، الصيغة التقليدية للإنتاج الأدبى القائمة على أساس حكايات Finna التى يرويها الشعراء الجوّالون أو شعراء الملاحم الوطنية، وقد سُمحَ لبعض هذه الحكايات بالمرور عبر اللغة الأجنبية للطبقة الاستعمارية.

إن سمات الغموض واللا تحدد التى يسم بها ما هو لغوى وما هو سياسى، وأثر ذلك فى تشكيل صيغة الإنتاج الأدبية وعلى سمات نتاجات هذه الصيغة، ذات دلالة مركزية بالنسبة للنقد المادى. ولا يمكننا أن نجد مثالاً نابضًا بالحيوية، فى الأدب الإنجليزى، يمثّل هذه الأزمة أفضل من تصميم جون ملتون J.Milton على كتابة الفردوس المفقود Paradise lost بلسانه الوطنى. لقد كان تصميم ملتون فعلاً سياسيًا جذريًا ـ كان دفاع البرجوازية القومية البروتستانتية ضد الثقافة الكلاسيكية الأرستقراطية، وبالأحرى، استيلاءً مؤكّداً هذه الصيغ الكلاسيكية للوصول بها إلى نهايات تاريخية تقدّمية. إن الأشكال الفعلية لقصيدته ونسيج هذه القصيدة نتاج للأزمة اللغوية السياسية الدينية التى تعصف بالأيديولوجية. ينتسب النتاج الأدبى كله، فى الحقيقة، إلى الجهاز الأيديولوجى الذى يمكن أن ندعوه مؤقتًا «الجهاز الثقافى». وما يخضع للتساؤل ليس ببساطة عملية إنتاج واستهلاك النصوص الأدبية، بل وظيفة هذا الإنتاج ضمن الجهاز الأيديولوجى الثقافى. ويضم هذا الجهاز المؤسسات الخاصة بإنتاج الأدب وتوزيعه (دور النشر، دور بيع الكتب، المكتبات العامة، إلخ) ، كما أنه يشمل أيضًا سلسلة من المؤسسات «الثانوية» المساعدة التى تؤدى وظيفة أيديولوجية ، بصورة مباشرة، وتُعنى بتعريف «المعايير الأدبية» والقيم الافتراضية ونشرها بين الناس. من بين هذه المؤسسات نعدُّ الأكاديميات الأدبية ونوادى الكتاب وجمعياته واتحادات منتجى الأدب وموزعيه ومستهلكيه ومؤسسات الرقابة والمجلات الأدبية والنقدية. فى التشكيلات الاجتماعية المتطورة تتفاعل إذن البنية التحتية الأدبية للجهاز الثقافى، بصورة أكثر أو أقل قوة، مع الجهاز الأيديولوجى لعملية «الاتصال»، لكن قوة هذه البنية الحقيقية تكمن فى تمفصلها مع الجهاز التعليمى. ضمن الجهاز الأخير تبرز، بوضوح أكبر، الوظيفة الأيديولوجية للأدب ـ لنَقُل، وظيفته فى إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج، من رياض الأطفال وصولاً إلى الكليات الجامعية؛ حيث يعد الأدب وسيلة حيوية وفاعلة لإدراج الأفراد ضمن دائرة الأشكال الرمزية والأشكال المدركة حسيًا للتشكيل الأيديولوجى السائد، ويستطيع الأدب أن ينجز هذه الوظيفة بـ « الطبيعية» والتلقائية والمُباشرية الاختبارية experiential immediacy غير المتحققة لأشكال أخرى من الممارسة الأيديولوجية. لكن المسألة لا تتعلّق فقط بالاستخدام الأيديولوجى لأعمال أدبية

بعينها؛ إنها ، بصورة أساسية، مسألة الدلالة الأيديولوجية؛ لجعل الأدب جزءًا من المؤسسة الأكاديمية والثقافية. لكن ما يصمد أخيرًا للرهان ليس النصوص الأدبية بل الأدب ، ومن ثَمَّ الدلالة الأيديولوجية لتلك العملية حيث عوملت نصوص تاريخية محددة، من قبل تشكيلاتها الاجتماعية، وعُرِّفت بوصفها «نصوصًا أدبية»، ورُبط فيما بينها وصُنِّفت لتُشكِّل سلسلة من «النواميس الأدبية» واستجوبت لنحصل على طقم من الأجوبة الأيديولوجية المفترضة مُسبَّقًا. إن الوظيفة الأيديولوجية الدقيقة لهذه العملية متغيِّرة تاريخيًا؛ إذ إنها تتحدد، بعامة، بوساطة البنى الداخلية للجهاز التعليمي التى تتحدد بدورها، وفى النهاية، بوساطة صيغة الإنتاج العامة، لكنها قد تتجلّى أيديولوجيًا على هيئة نزعة أكاديمية محافظة مرتبطة بالأيديولوجية العامة بوساطة نزعتها الأدبية الوضعية، أو (لنقل) فى شكل نزعة إنسانية ليبرالية تصون مقاطعة مُطوَّقة من القيم المثالية التى يفترض أن تتجسّد فى الأدب من خلال انتهاك التاريخ الواقعى الذى يتخلّى الآن عن دوره الإنسانى الليبرالى. وعلى أية حال، فمن المهم أن نؤكد أن الجهاز الثقافى الأيديولوجى يتضمن طقمًا مزدوجًا من المؤسسات الأدبية: مؤسسات «أولية» للإنتاج كدور النشر التى توجد كعناصر ضمن صيغة الإنتاج العامة وكأجزاء من الجهاز الأيديولوجى لـ « الثقافة» فى الوقت نفسه، ومؤسسات «ثانوية» تضم المؤسسات التعليمية التى يتفاعل معها الجهاز الثقافى، حيث تكون علاقة المؤسسات الأخيرة بصيغة الإنتاج العامة هى العلاقة الأقل مباشرة بإسهامها فى إعادة إنتاج الصيغة العامة ومساعدتها فى إعادة إنتاج علاقاتها الاجتماعية عبر الأيديولوجية.

إن مناقشة العلاقات الخاصة بين الأيديولوجية العامة والنص الأدبى هى من شأن الفصل التالى، ولكن بما أنّ النص نتاج صيغة الإنتاج الأدبية، فيجدر بنا أن نشير هنا إلى واحدة أو اثنتين من النقاط العَرَضية المتصلة بالعلاقة بين الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية لكون هذه العلاقة تؤثّر على النص الأدبى. النقطة الأولى هى أن صيغ الإنتاج الأدبية المختلفة، حسب الخصيصة الأيديولوجية لنتاجاتها النصيّة، قد تعيد إنتاج التشكيل الأيديولوجى نفسه. ليس بالضرورة أن يكون هناك تناظر بين الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية؛ فلربما تَقْطُنُ الرواية الفيكتورية، المطبوعة مسلسلة ، البيت الأيديولوجى نفسه، رغم أنها قد تكون منتمية إلى صيغ إنتاج متعاقبة.

وفى المقابل، قد تُعيد صيغة الإنتاج الأدبية نفسها، بصورة مشتركة، إنتاج تشكيلات أيديولوجية مُضادة ، ومثال ذلك: العمل السردى لكل من Defoe وفيلدنج Fielding . قد تتعارض صيغة الإنتاج الأدبية التى تُعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج العامة مع بعضٍ من صيغ الأخيرة، إن المعارضة الرومانسية لقيم البرجوازية وعلاقاتها تتحدّد، جزئيا، بوساطة الإدماج الفعلى لصيغة الإنتاج الأدبية فى الإنتاج السلعى العام. وفى المقابل، قد لا تُعيد صيغة الإنتاج الأدبية، التى هى فى وضع تَعارُض مع العلاقات الاجتماعية لصيغة الانتاج العامة، إنتاج أشكالها الأيديولوجية السائدة إطلاقًا.

النقطة الثانية تتعلّق بالتأثير المباشر الذى تمارسه الأيديولوجية العامة على النص الأدبى، (أقصد) الرقابة. لربما تأخذ مثل هذه الصيغ من التحكّم الأيديولوجى المباشر فى النص شكل إخضاع بسيط فى لحظة الإنتاج أو التوزيع أو الاستهلاك، ولربما تؤثر، بصورة أقل وعبر عملية الإجازة، فى الاختيار السياسى ورعاية النص، وهكذا. وتكمن أكثر أشكال الرقابة فاعلية فى تأبيد أميّة الجموع. ويمثل عنصر معرفة القراءة والكتابة أزمة استثنائية معقدة لكل من : صيغة الإنتاج العامة، وصيغة الإنتاج الأدبية، والأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية. كما تتحدّد درجة معرفة القراءة والكتابة وتوزيع هذه المعرفة اجتماعيًا بوساطة صيغة الإنتاج الأدبية، والأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية. لكن معرفة القراءة والكتابة هى بدورها عامل حاسم ومهم فى تحديد صيغة الإنتاج الأدبية ؛ إذ تؤثر فى التركيب الاجتماعى وحجمه، لا التركيب الاجتماعى للقرّاء فحسب، بل التركيب الاجتماعى للمنتجين أيضًا. وربما تؤثر درجة معرفة المنتجين والمستهلكين للقراءة والكتابة على شخصية النتاج الأدبى ، خصوصًا فى حالة الأدب الذى يوزّع شفاهيًا، كما تؤثّر أيضًا، على طول النتاج ودرجة إتقانه (إذ إنّ هناك حدًا معينًا لطاقة الحفظ والتذكّر للمنتج الأدبى الذى لا يعرف القراءة والكتابة أو يعرفها بصورة ضئيلة). ولربما تتأثّر الأمية بحذف جماعات أو طبقات اجتماعية معينة من الجهاز التعليمى لأسباب سياسية ، لكن تظهر هنا إمكانية للتعارض بين هذه الأسباب والآمرات الأيديولوجية المُنافسة. فى إنجلترا القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، كانت هناك أسباب سياسية مقبولة لحذف البروليتاريا من مجال معرفة القراءة

والكتابة ، بوساطة الأيديولوجية الجمالية التى تحدد، (بترابطها مع الأيديولوجية العامة) وبإقرارها للغات معينة (الفرنسية اللاتينية) أو استعمالات معيّنة للغة بوصفها ملائمة للأدب، درجة حضورها العامة. هناك، إذن، معرفة عملية للقراءة والكتابة، كما أنّ هناك معرفة نظرية.

٦ - أيديولوجية المؤلف

أعنى بـ « أيديولوجية المؤلف» الأثر النوعى لصيغة اندراج سيرة المؤلف فى الأيديولوجية العامة، وهى صيغة الاندراج المحتّمة بوساطة عوامل بارزة: الطبقة الاجتماعية، الجنس، القومية، الدين، الإقليم الجغرافى، وهكذا. ولا يُعامل هذا التشكيل بمعْزل عن الأيديولوجية، أبداً، إذ ينبغى أن يُدرس بتمفصله مع الأيديولوجية العامة. وبين هذين التشكيلين من الأيديولوجية العامة وأيديولوجية المؤلف تعد علاقات التناظر الفعلى والانفصال الجزئى والتناقض الحاد ممكنة. قد تكون سيرة المنتج الأيديولوجية (بمقابلتها مع الأيديولوجية « الجمالية» والأيديولوجية «النصيّة») متناظرة، بصورة فعلية، مع الأيديولوجية المُهيمنة لمرحلة المنتج التاريخية. لكن ذلك ليس، بالضرورة، نتيجة لكون المنتج يحيا حياته وفقًا للشروط الاجتماعية للطبقة الأكثر ملاءمةً لمثل هذا الاندراج المنسجم داخل هذه الأيديولوجية. لربما ينتمى المنتج، (لنقل) بالنظر إلى الموقع الطبقى، إلى مجموعة أيديولوجية جزئية Sub-ensemble هى «فى علاقة تعارض مع الأيديولوجية المهيمنة، لكنه بتحتيم عوامل سيرية أخرى (الجنس، الدين، الإقليم) قد يعد متناظراً معها. والوضعُ النقيض ممكن أيضًا بصورة متساوية ، فلربما تتحدّد درجتا الاتصال أو الانفصال بين أيديولوجية المؤلف والأيديولوجية العامة «تاريخيًّا» di-achronically قد يتصل المؤلف بأيديولوجيته العامة المعاصرة بمقتضى «انتسابه» إلى أيديولوجية عامة سابقة تاريخيًّا على عصره، أو إلى أيديولوجية عامة من المفترض تحققها فى المستقبل (كما هو الأمر فى حالة المؤلف الثورى)(٣) . عندما تعمل الأيديولوجية العامة على التحوّل، قد تصبح أيديولوجية المؤلف، التى كانت فى نقطة زمنية معينة متناظرة معها، فى علاقة تناقض ، وقد يحصل العكس أيضًا. باختصار،

ليس من السهل دائمًا أن نحدّد المرحلة التاريخية التى ينتسب إليها المؤلف، وليس ضروريًا أن ينتسب المؤلف إلى «تاريخ» واحد. وإنه لدالٌ فى هذا السياق أن نذكر أن أعظم مؤلفين متعارفٍ على انتسابهما، بصورة عامة، إلى عصر إحياء الملكية فى إنجلترا، وهما جون ملتون وجون بَنيان Bunyan ، لا «ينتسبان»، فى الحقيقة إلى «الأيديولوجية الإحيائية» البتّة. ولكن صحيح أيضًا أن صيغ تخليهما عن حَمْل أيديولوجية لحظتهما التاريخية المعاصرة قد تحدّدت، فى النهاية، بوساطة طبيعة تلك اللحظة نفسها.

لا ينبغى دمج أيديولوجية المؤلف مع الأيديولوجية العامة، ولا ينبغى مطابقة أيديولوجية المؤلف مع «أيديولوجية النص». ليست أيديولوجية النص «تعبيرًا» عن أيديولوجية المؤلف، إنها نِتاج العمل الجمالى على الأيديولوجية «العامة» ، كما أنّ الأخيرة هى الأيديولوجية «المُنتجة» والمُشْتَغل عليها بوساطة تحتيم عوامل تأليفية ـ سيرية. إن أيديولوجية المؤلف، إذن، هى الأيديولوجية العامة كما عيشت واشتغل عليها ومُثّلت من قبل وجهة نظر معيّنة محتمة داخلها. لا مجال هنا للتساؤل عن ضرورة «محورة» النص الأدبى حول الشخص الفرد الذى ينتجه، ولكن الوضع لا يتضمن أبدًا نوعًا من تحويل ذلك الشخص إلى أشكال أيديولوجية وجمالية «عامة». إن السؤال هنا هو سؤال التعيينات الأيديولوجية للنص ــ التعيينات التى تتضمن أثر صيغة إدراج المؤلف فى الأيديولوجية العامة.

٧ – الأيديولوجية الجمالية

أعنى بالأيديولوجية الجمالية ذلك الحقل الجمالى الخاص ضمن الأيديولوجية العامة، المتمفصل مع حقول أخرى ضمن الأيديولوجية ـ مثل: الحقل الأخلاقى ، الحقل الدينى، إلخ ـ فيما يتعلّق بالهيمنة والإخضاع اللذين يتحدّدان، فى النهاية، بوساطة صيغة الإنتاج العامة. الأيديولوجية الجمالية تشكيل داخلى معقّد يتضمن عددًا من القطاعات الجزئية Sub-Sectors الذى يُعد الأدبى واحدًا منها. وهذا القطاع الأدبى نفسه معقدٌ داخليًا أيضًا ؛ إذ يتشكّل من عدد من «المستويات» : نظريات الأدب ،

الممارسات النقدية، التقاليد الأدبية، الأنواع، الاصطلاحات والتواضعات Conventions، الأدوات devices ، الخطابات Discourses. كما تتضمن الأيديولوجية الجمالية ما قد يصطلح على تسميته «أيديولوجية ما هو جمالى» ـ دلالة على الوظيفة، وعلى المعنى والقيمة اللتين يتوفّر عليهما الجمالى نفسه ضمن تشكيل اجتماعى معيّن، والتى تعتبر بدورها جزءًا من «أيديولوجية الثقافة» المتضمنة فى الأيديولوجية العامة.

٨ - علاقات أيديولوجية المؤلف، الأيديولوجية العامة وصيغة الإنتاج الأدبية

تقوم صيغة الإنتاج العامة بإنتاج الأيديولوجية العامة، وتسهم الأخيرة فى إعادة إنتاج الأولى، وتنتج صيغة الإنتاج العامة صيغة إنتاج أدبية (مهيمنة) تقوم بإعادة إنتاج صيغة الإنتاج العامة، ويُعادُ إنتاجها أيضًا من قبل الصيغة الأخيرة. إنها (صيغة الإنتاج الأدبية) تعيد إنتاج الأيديولوجية العامة، وتقوم الأخيرة بإعادة إنتاجها أيضًا. لربما نتحدّث عن «أيديولوجية صيغة الإنتاج الأدبية» لنعيّن علاقة إعادة الإنتاج المتبادلة التى تربط الأيديولوجية العامة بصيغة الإنتاج الأدبية ، وهى علاقة تنتج ضمن صيغة الإنتاج الأدبية أيديولوجية المنتج، النِتاج والمستهلك، كما تنتج فى الوقت نفسه فعاليّات الإنتاج، أى: عن التقاء التبادل والاستهلاك. وتتحوّل هذه الأيديولوجية إلى شفرة ضمن الأيديولوجية الجمالية. وبدقة أكثر فإنّ صيغة الإنتاج الأدبية هى نتيجة الوضعية التى تنشأ عن التقاء الأيديولوجية الجمالية بالأيديولوجية العامة. ربما ينظر إلى المنتج الأدبى بوصفه خادمًا، يتمتع بامتيازات، لنظام اجتماعى يُرمز إليه براعى المنتج الملكى أو الدينى أو الأرستقراطى ، أو بوصفه نقطة التمفصل الملهمة لقيم مجتمعه الجمعية، أو منتجًا «مستقلاً» يعرض ، بحرية، إنتاجه الخاص لجمهور مسئول، أو بوصفه متمردًا رسوليًا أو بوهيميًّا هامشيًّا منشقًّا على المجتمع «المتمسّك بأعرافه وتقاليده»، أو كـَ «عامل» أو «مهندس» يتعامل بندية مع مجتمع قرّائه، وهكذا. ويحوّل الإنتاج الأدبى نفسه، أيديولوجيًّا، إلى شفرة فيوصف بأنه : بوحٌ، إلهامٌ، قوة عمل Labour، لعبٌ، انعكاس، استيهامٌ Fantasy، إعادة إنتاج ، ويوصف النتاج الأدبى بأنه : عملية Process، ممارسة، وسطٌ، رمزٌ، قصدٌ، ظهور epiphany، إيماءٌ، ويوصف الاستهلاك الأدبى

بأنه : تأثير سحرى، طقسٌ سرى، حوار مشترك، استقبال بلا رد فعل Passive ، درسٌ تعليمى، صدامٌ روحى. وسوف تتحدد هذه الأيديولوجيات بوضع معيّن توجد فيه صيغة الإنتاج الأدبية/الأيديولوجية العامة/ الأيديولوجية الجمالية معًا، على أساسٍ من التعيّن النهائى لصيغة الإنتاج العامة. ولا مجال للحديث عن علاقة تماثلية ضرورية بين التشكيلات المختلفة المتضمنة هنا . إن كلاً من هذه التشكيلات معقد ، وقد تصل بين هذه التشكيلات سلسلة من العلاقات الداخلية الصراعية المتبادلة. قد تضم صيغة الإنتاج الأدبية، وهى نفسها صهرٌ لعناصر متباينة تاريخيًا، فى وحدة تضاد عناصر أيديولوجية متباينة من كل من الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية. إن تمفصلاً مزدوجًا لـ صيغة الإنتاج العامة/الأيديولوجية العامة ـ الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية/صيغة الإنتاج الأدبية ممكنٌ، على سبيل المثال؛ حيث يصحّ لنوع من الأيديولوجية العامة، عندما تتحوّل بوساطة الأيديولوجية الجمالية إلى عنصر أيديولوجى مكوّن من عناصر صيغة الإنتاج الأدبية، أن تدخل فى علاقة صراعية مع العلاقات الاجتماعية لصيغة الإنتاج العامة التى وجدت لتعيد إنتاجها. إن المنتج الأدبى البرجوازى ـ الرومانسى بوصفه «خالقًا فرداً» ، على سبيل المثال، لا يقوم فقط بإعادة إنتاج المفهوم البرجوازى للكائن الإنسانى بوصفه فرداً ـ نواة، بل يدخل فى علاقة صراعية مع هذا المفهوم. أو إن الأيديولوجيتين: الرومانسية والرمزية للنتاج الأدبى، بوصفه شيئًا يهدف إلى مقصد ذاتى، تُعيدان إنتاج الوضع الحقيقى للنتاج الأدبى بوصفه سلعة، وتقومان بإخضاعه فى الوقت نفسه. شبيه بذلك أيديولوجية الفن الأدبى «الآنى» و«المؤقت الاستعمال» الذى يعيد إنتاج أيديولوجيات مستهلكى الرأسمالية المتقدّمة، ويتعارض فى الوقت نفسه، مع بعض المتطلبات المؤجلة المتممة لذلك التشكيل الأيديولوجى.

تنتج قوى الإنتاج الأدبى وعلاقاته، على أساس من تعيّنها بوساطة صيغة الإنتاج العامة، إمكانية تكون بعض الأنواع الأدبية المميّزة. يمكن للرواية، على سبيل المثال، أن تنتج فقط فى طور محدّد من أطوار تطوّر صيغة الإنتاج الأدبية، لكن تنشيط هذه الاحتمالية تاريخيًا لا يتحدد فقط بوساطة صيغة الإنتاج الأدبية، بل بوساطة علاقاتها مع الأيديولوجية الجمالية. لربما يُملى ما هو موجودٌ بالفعل الأشكال والأنواع المختارة،

فعليًا، لتتطور ـ وما يُملى ذلك هو الأيديولوجية الجمالية بناءً على ما تفرضه الأيديولوجية العامة. فى المقابل، قد يتطوّر مفهوم «الحاجة» إلى شكل جديد، بصورة مستقلة نسبيًا، ضمن الأيديولوجية الجمالية، وقد تعدّل صيغة الإنتاج الأدبية أو تحوّل لتقوم بإنتاجه. وقد تُحدث الأيديولوجية العامة، فى بعض الأحيان، أثرًا مباشرًا على صيغة الإنتاج الأدبية لتنتج شكلاً معيّنًا (لنقل، «الواقعية الاشتراكية») يتحوّل، فيما بعد، إلى شفرة ويُوسّع ويطوّر من قبل الأيديولوجية الجمالية. لكن هذا الفعل الأحادى الجانب غير نموذجى تاريخيًا. إن الأيديولوجية العامة عادة ما تظهر ضمن صيغة الإنتاج الأدبية فى تمفصلها الجمالى المحدّد؛ إذ إنّ الممارسات الأدبية هى ، بصورة نموذجية، نتاج للوضع المعقّد الذى توجد فيه صيغة الإنتاج الأدبية/الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية، مع افتراض هيمنة واحد من العناصر المذكورة.

لا تحدّد الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية فقط عملية الإنتاج بل عملية الاستهلاك أيضًا. إن الأدب نص (بالمقابلة مع «الكتاب») لأنه يقرأ، ويُعد فعل الاستهلاك نفسه فى حالة النص، مثله فى ذلك مثل كل نتاج اجتماعى، مكوّنًا من مكوّنات وجود هذا النص. القراءة كشف أيديولوجى عن نتاج أيديولوجى، وتاريخ النقد الأدبى هو تاريخ الوضعيات الممكنة الوجود بين لحظات إنتاج النص ولحظات استهلاكه. بين هاتين اللحظتين الأيديولوجيتين سوف توجد علاقات تناظر فعّال، صدام أو تعارض، وسوف تتحدّد هذه العلاقات، جزئيًا، بوساطة تاريخ عمليات الاستقبال الأيديولوجية للنص الذى يقف بينهما . يستهلك النص ضمن أيديولوجية جمالية تشكّلت، جزئيًا، بوساطة طقم من الوضعيات التى وجدت بين الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية التى هى تاريخ إنتاج النص واستهلاكه الذى تشكّل من وضعية وجود الأيديولوجية العامة/الأيديولوجية الجمالية فى لحظة استهلاك النص المحددة. قد تلعب الأيديولوجية العامة دور العنصر المهيمن ضمن أيديولوجية الاستهلاك (ويشهد على ذلك ويؤكد الزيادة العظيمة فى عدد قرّاء ترولوب **Trollope** خلال فترة الحرب العالمية الثانية)، لكنها تعمل ، بعامة، على درجة عالية من الاستقلال النسبى الذى تنسبه إلى الحقل الجمالى. وكما توجد أيديولوجية لاستهلاك محدد بعينه توجد أيضًا أيديولوجية للاستهلاك العام الذى عملت الأيديولوجية السابقة عليه ـ وهى أيديولوجية

فعل القراءة التى تتحوّل إلى شفرة قد تكون احتفالية دينية أو ميثاقًا اجتماعيًّا يتمتع بامتيازات، أو درسًا أخلاقيًّا، إلخ. ويدار أى فعل محدّد للقراءة ضمن طقم عام من الافتراضات؛ لأن المعنى الأيديولوجى للقراءة نفسها ضمن افتراضات تشكيل اجتماعى معيّن، ينتسبُ ، بوصفه جزءًا من الأيديولوجية الجمالية، إلى «أيديولوجية الثقافة» العامة التى تشكّل جزءًا من الأيديولوجية العامة.

٩ - علاقات الأيديولوجية العامة، والأيديولوجية الجمالية، وأيديولوجية المؤلف

إن تعقّد العلاقة بين الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية، بوصفهما عنصرين مكوّنين للنص الأدبى، هو، بالضبط، موضوع الفصل التالى. وكافٍ هنا أن نذكر أن النص، بوصفه نتاجًا جماليًّا، بنيةٌ مضاعفة متمفصلة تحددها، فقط وفى النهاية، لحظة أيديولوجيتها العامة المعاصرة. وربما تكون عناصرها الجمالية المختلفة نتاجًا لتشكيلات أيديولوجية مميّزة، وقد تنتسب هذه العناصر إلى «مراحل تاريخية» متباينة؛ لذا فلن تكون بالضرورة متماثلة مع نفسها من وجهة نظر أيديولوجية. ولا تحتاج «أيديولوجية النص» أن تكون منسجمة مع صيغة الإنتاج الأدبية، المتقدّمة أو المتخلّفة تاريخيًّا، التى تنتج أيديولوجية النص ضمنها. قد يُنتج المؤلف نصوصًا تقدّمية مستخدمًا أشكالاً عتيقة مهجورة ضمن صيغة إنتاج أدبية متخلّفة أو متخلّفة جزئيًّا (وليام موريس W.Morris)، وقد ينتج نصوصًا محافظة أيديولوجيًّا ضمن صيغة إنتاج أدبية متقدّمة تاريخيًّا (هنرى فيلدنغ H. Fielding). إنّ السؤال فى كل حالة هو سؤال تحديد العلاقات الصارمة الدقيقة التى تقوم بين صيغة الإنتاج الأدبية، «أيديولوجية صيغة الإنتاج الأدبية» : الأيديولوجية العامة والأيديولوجية الجمالية.

قد تكون أيديولوجية المؤلف عنصرًا مهمًّا من العناصر التى تحدّد كلاًّ من نمط صيغة الإنتاج الأدبية والأيديولوجية الجمالية التى يعمل المؤلف ضمنها. وكما هو الأمر فى «اختيار» ألكسندر بوب A. Pope للهجاء والرثاء والسخرية من البطولى، بتقليده الساخر لما هو بطولى، سوف تستبعد أيديولوجية معينة لمؤلف بعينه صيغًا معينة من الإنتاج الأدبى وتجيز أخرى. وفى مستوى معيّن من مستويات الإنتاج ربما تُخْضع

أيديولوجية المؤلف للأيديولوجية الجمالية؛ بحيث لا تبرز مشكلة العلاقات التفاضلية فيما بينهما. فى مثل هذا الوضع، تصبح إمكانية العمل كمنتج أدبى هى أن تكون ، بصورة محتّمة، ضمن طقم معيّن من التمثيلات الأيديولوجية لشخصية الإنتاج الأدبى ودلالته. قد تُحوِّل العلاقات بين أيديولوجية المؤلف والأيديولوجية العامة بِوَسْطنتها mediation وإخضاعها للأيديولوجية الجمالية ضمن النص نفسه (وبلزاك مثل تقليدى على ذلك)؛ إذ قد «يلغى» إنتاج الأيديولوجية العامة، بوساطة أشكال جمالية معينة، ويُناقض إنتاج الأيديولوجية العامة التى تطابق أيديولوجية المؤلف. نستنتج من ذلك أنّ الدلالة المنهجية لأيديولوجية المؤلف، فى تحليل النص، متغيّرة؛ إذ قد تكون متماثلة، بصورة فعّالة، فى حالة الأيديولوجية العامة/ الأيديولوجية الجمالية، وقد «تُنحّى» بوصفها عاملاً محدّداً من قِبَل تأثيراتها المشتركة المميّزة. فى أية حالة من هذه الحالات تختفى أيديولوجية المؤلف، بصورة فعّالة، بوصفها «مستوًى» مستقلاً.

١٠ - النص

النص الأدبى نِتاجٌ لوضعية معيّنة تحتمها عناصر أو تشكيلات عَرضنا لها، بصورة تخطيطية، فى هذا الفصل. وهو، على كل حال، ليس نِتاجًا سالبًا فَحَسْبُ. يَتَشكّل النص، نِتاجًا لهذه الوضعية؛ كى يحدّد، بفعّالية ، عناصره المحددَة الخاصة، وتظهر هذه الفعالية بجلاء، فى علاقات النص بالأيديولوجية ، وهى تلك العلاقات التى ينبغى أن نمضى الآن لفحصها.

الهوامش

(١) تنتسب الدراما ، بصورة دقيقة، إلى صيغة إنتاج متميزة عن الأدب، وهى تتسم بعلاقاتها وقواها المستقلة نسبياً. وقد تنتسب النصوص الدرامية إلى صيغة إنتاج أدبى معتمدة فى ذلك على الشخصية التاريخية لصيغة الانتاج المسرحية، لكن امتصاص الدراما (وإلحاقها) بالأدب هو نوع من التخصيص الأيديولوجى الدالّ.

(٢) لا أعنى هنا الإلماع إلى كون اللغة «بنية فوقية» فحسب ؛ فبدون اللغة لا يمكن أن يكون هناك إنتاج مادى بالمعنى الخاص بالكائن البشرى. إن اللغة هى ، أولاً، واقع فيزيائى مادى، وهى لذلك جزء من قوى الإنتاج المادية. إن الأشكال التاريخية المحددة لهذا الواقع الإنسانى العام مُشكّلة، إذن، على المستويات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية.

(٣) هناك أيضًا الحالة التى ندرجُ فيها مؤلفًا فى الأيديولوجية العامة لمجتمع آخر، سواءً أكان هذا المجتمع معاصرًا أم لم يكن ؛ (إذ تبرز هنا) مشكلة «الكونية» (العالمية) Cosmpolitanism . إن مثل هذا الإدراج هو ، فى النهاية، سؤال ينصب على تحديد الأيديولوجية العامة «الوطنية».

الفصل الثالث

نحو علم للنص

« إن تناقضات (عمل) آدم سميث ذات أهمية واضحة ؛ لأنها تتضمن المشكلات التى لم يتوصل إلى حل لها ، وقد كشف عنها هو بمناقضة نفسه».

كارل ماركس ، نظريات فائض القيمة

فحصت فى الفصل السابق العملية التى يُنْتَجُ وفْقَها النص الأدبى بموجب تفاعل البنيات. ومن الضرورى الآن العمل بصورة عكسية؛ أى أن نتخذ لنا موقعًا للنظر داخل النص نفسه، ونحلل علاقاته بالأيديولوجية والتاريخ.

ليس النص الأدبى «تعبيراً» عن الأيديولوجية، وليست الأيديولوجية «تعبيراً» عن الطبقة الاجتماعية. النص، بالأحرى، إنتاج محدد لأيديولوجية، وتُعد المقارنة بإنتاج الدراما ملائمة من بعض الوجوه. لا «يُعبّر» الإنتاج الدرامى عن النص الدرامى الذى يقوم عليه ولا «يعيد إنتاجه» ولا «يعكسه»، بل هو «يُنتج» النص مُحوِّلاً إياه إلى كينونة فريدة غير قابلة للاختزال. ولا يُحاكم الإنتاج الدرامى بالنظر إلى الدقة والأمانة فى نقل النص؛ بمعنى أن انعكاسًا مرآويًا يمكن أن يتوصل إليه ؛ لكى يعكس هذا الإنتاج موضوعه بدقة وأمانة؛ إذ ليس النص والإنتاج تشكيلين متكافئين وقابلين للقياس ببعضهما وتفسير أحدهما بوساطة الآخر، كما لا يمكن قياس درجة علاقتهما أو التباين بينهما كما نقيس البعد بين شيئين فيزيائيين. ليس النص والإنتاج متكافئين لأنهما يسكنان الفضاءات الواقعية والنظرية الاستثنائية نفسها، ولا يمكن فهم الإنتاج

الدرامى بوصفه « تأويلاً» لهذين الفضاءين: النصى والمسرحى ، أو بوصفه «تحويلاً» للنص «إلى واقع» و « تعييناً » له. لا يمكن تصوّر العلاقة بين النص والإنتاج بوصفها علاقة الجوهر بالوجود أو علاقة الروح بالجسد ، ولا تتمثّل عملية الإنتاج، ببساطة، فى «جعل النص حياً»، ونفخ الروح فيه وتجريده من ماديته، وإعتاقه من حيويته المتوقفة عن الفعل ؛ بحيث تصبح الحياة المحبوسة داخله متحرّكة وسائلة. ليس الإنتاج، من هذا المنظور، هو الروح التى ستدب فى جثة النص، وليست العلاقة العكسية صحيحة؛ أى أن يكون النص جوهر الإنتاج معطًى تشكيلياً . إن النص لا يتضمن، بصورة كامنة، «حياة» درامية . إن حياة النص معنى من المعانى الأدبية، وليست «نفخًا للروح» فى لحم الإنتاج من خلال عملية النشر. ليس النص هو الإنتاج «فى سكونه» ولا الإنتاج هو النص «فى حركته»، ولا يمكن القبض على العلاقة بينهما باعتبارها علاقة تضاد ثنائية بسيطة (سكون/حركة، روح/جسد، جوهر/وجود)، وكأن الظاهرتين كلتهيما كانتا لحظتين من لحظات واقع واحد وتمفصلات بيّنة لوحدة محتجبة. إن مفهوم التضاد الثنائى هنا مفهوم غريب حقًا؛ إذ إنه يتضمن إمكانية المرور والانتقال من ظاهرة إلى أخرى، بينما يجعل النموذج الديكارتى للتفكير هذا المرور متعذّر التفسير بصوة ملغزة وتصبح معجزة بَعْث الكلمة وإعادة إحيائها وتحويلها إلى واقع عملية حيّة ذات لحم ودم. ويمكن أن ننزع عن مثل هذا المفهوم غموضه ونجتث أسطورة المرور والانتقال من ظاهرة إلى أخرى عن طريق إرساء المفهوم المادى للعمل المنتج فقط، باعتباره العلاقة الحاسمة بين النص والإنتاج. وتُشير فكرة الانتقال من النص إلى الإنتاج إلى كونه وقائع متطابقة وقائمة، قريباً من بعضها بعضاً، فى حقل واحد بعينه.

لا مفر من الادعاء، بشكل أكثر تهذيباً، أن عملية المرور من ظاهرة إلى أخرى معقّدة وصعبة، وأنّ العلاقة «محرّفة» و «منكسرة» **refracted** وأكثر من أن تكون مباشرة. ولا يستطيع المرء أن يتخلّص من نماذج نظرية الانعكاس عن طريق توهّم مرآة أكثر تعقيداً، كما لا يدور السؤال حول «تمثيل» الإنتاج الدرامى للنص وقيامه بدوره؛ إذ إن مجاز «التمثيل» هو نفسه شىء خادع ومضلل؛ لأنه يقترح علينا محاكاة بسيطة لوجود قبلى. إن الممثل على المسرح لا «يمثّل»؛ إذ هو بالأحرى يؤدى عملاً ويقوم بوظائف ويتصرّف. إنه « ينتج» دوره مثل نجّار يصنع كرسياً لا مثل ساحر يُبرز، من العدم ،

أوراقًا للعب. إن العلاقة بين النص والإنتاج هى علاقة عمل؛ إذ إن تحويل الوسائل المسرحية (الإخراج، والمهارات التمثيلية وغيرها) ، أى «المواد الخام» فى النص، إلى نتاج محدّد لا يؤدى إلى استنتاج ما سيصير إليه العمل المسرحى بفحص النص نفسه . ولذا فإن السؤال عن إنتاجين اثنين مختلفين للنص الدرامى نفسه سؤال وجيه؛ إذ يمكن لهذين الإنتاجين أن يختلفا إلى الدرجة التي يصبح فيها السؤال عن دقة الأساس الذى نتعامل به مع النص «نفسه» منطقيًا ومفهومًا . بالمعنى الحرفى فإن النص فى الحالتين متماثل، لكن إنتاجه فى الحالتين قد يتشعّب ويتباعد إلى الدرجة التى يمكن أن نتحدّث ، مجازيًا، عن إنتاج «مختلف» للنص فى كل حالة؛ حيث تختلف عطيل التى يخرجها مخرج ما عن عطيل التى يقوم بإخراجها مخرج آخر. سوف تحدد شخصية النص طبيعة الإنتاج، ولكن ، بالمقابل، فإن الإنتاج سوف يحدد شخصية النص ـ سيحددُ، عبر عملية الاختيار والتنظيم والاستبعاد، أيًّا من النصوص سوف يختار للعمل على إنتاجه. إن صيغة الإنتاج المسرحى «تتوسط» النص وحسب. وعلى النقيض من ذلك، «تعمل» صيغ ممارستها وأعرافها وتقاليدها على المواد النصيّة بناءً على منطق داخلى خاص بها.

إن هذا الاستقلال النسبى لصيغة الإنتاج المسرحى، فى الحقيقة، متغيّر تاريخيا. وسوف تكشف صيغ مسرحية محددة بوساطة بنيتها بالذات عن الأيديولوجية «المخلصة المُمثِّلة » للنص، بينما ستصوّر صيغ أخرى النص بوصفه مادة «خام» أُعيدت كتابتها مُزيحة النص، بذلك، من مكانته المتميزة كحَكَم مطلق ووحيد. ليس هناك علاقة وحيدة راسخة مما نحن بصدده الآن سوف تمنح بعض النصوص درجات أكبر أو أقل من الاستقلال النسبى فى الممارسة المسرحية، بينما ستشكّل ممارسات مسرحية أخرى، من طرف واحد، النص آخذةً بالاعتبار حيازته لمثل هذا الاستقلال. علاوة على ذلك فإن الشىء غير المتغيّر هو حقيقة كون النص والإنتاج تشكيلين متمايزين ـ وصيغتين ماديتين مختلفتين من صيغ الإنتاج، ولا يمكن إقامة علاقة مماثلة أوعلاقة إعادة إنتاج بينهما. إنهما ليسا مظهرين من مظاهر الخطاب نفسه؛ فالنص، حيثما كان ، هو كلام صامت أو فكر، بينما الإنتاج هو الفكر متحققًا بصورة فعلية، هو لغة متلفظٌ بها (لغة واضحة) . إنهما ، إذن، يشكّلان نوعين متمايزين من الخطاب

حيث لا يمكن ، ببساطة، «ترجمة» أحدهما بوساطة الآخر؛ لأن الترجمة يمكن أن تتحقق داخل نظامين نوعيين يمكن مقارنتهما ببعضهما. وليس الأمر كذلك فى هذه الحالة. لا يمكن الحديث هنا عن «ترجمة» النص إلى إنتاج كما يمكن الحديث عن «ترجمة» الحجر إلى منحوتة أو القطن إلى قميص ؛ ولذلك لا يمكن وصف العلاقة بين النص والإنتاج، نظريا، باعتبارها علاقة بين الفكر والكلمة؛ إذ إنها أكثر تماثلاً مع علاقة النحو بالكلام. إن الكلام نِتاجٌ للنحو وليس إعادة إنتاج له؛ فالنحو هو البنية المُحدّدة للخطاب ولكن لا يمكن اشتقاق شخصية الخطاب من النحو بصورة آلية. إن المماثلة هنا غير دقيقة؛ لأن النحو مجموعة من القوانين المجرّدة الاصطلاحية، بينما الكلام «عينى» ملموس، ولا يمكن الحديث عن العلاقة بين النص والإنتاج بلغة التعارض بين المجرد والعينى إلاّ من منظور أفلاطونى أو تجريبى. والمشكلة برمتها تنشأ بسبب كون النص «عينيًّا» كالإنتاج نفسه لكن له صيغته المتميزة الخاصة. ليس النص طقماً مجرّداً من الرموز، بنيةٌ هيكلية «تنفخ الحياة» فى الإنتاج أو « تُلمِعُ» إليه أو «تصرّح به»، وهو ليس موضوعاً رثًّا باليًا يرتجله الإنتاج. فإذا كان الأمر كذلك فإن العلاقة بين النص والإنتاج ستكون واضحة، وذلك بوصف النص هو الخريطة التى تبيّن التضاريس الواقعية للإنتاج، أو بوصفه الشروط المجرّدة التى تمكننا من الإنتاج، أو «البنية العميقة» لكلام الإنتاج المُحتمل. يُلغى هذا المفهوم المشكلة بإلغائه مادية النص محيلاً إياه إلى حضور شبحى ضئيل مرتداً بذلك إلى الثنائية المفهومية (الماهية/الوجود) التى تلتحق بالفهم الخاطئ المقابل الذى يقدّس النص ويتعامل معه بولَه. إن تعيين النص بإنجازه دراميًا أكثر صرامة مما تقترح هذه الاستعارات اصطلاحيا ؛ ينبغى أن ينتج كل سطر فى النص كل إيماءَة، وكل جزء منه على الخشبة. إن حرية الإخراج، فى حالة إنتاج النص، هى حرية إنتاج النص لا حرية إنتاج هذا النص؛ فطالما اتخذ القرار الأولى بإنتاج النص فمن المتعذّر عدم أخذه بالحسبان. إننا بدراستنا لعلاقة النص بإنجازه على الخشبة ندرس صيغة التعيين وهى صيغة دقيقة وصارمة، علاوة على عدم قدرتنا على الإشارة إليها بلغة «الانعكاس» أو «إعادة الإنتاج». إننا نفحص، باختصار، شروط الإنتاج.

لكن قبل أن نمضى فى استخدامنا لهذه المقارنة وتطبيقها على العلاقة بين النص والأيديولوجية، فإن مما يستحق المتابعة فعلاً جلاءُ مظهر موحٍ وكامن من مظاهر هذه

المقارنة. إن العرض الدرامى هو إنتاج للنص الدرامى، لكن النص نفسه ليس نهائيا. إنه يوجد ويتحقق فى علاقة معقّدة مع التاريخ علينا تعيينها. لكن على أية حال، إذا كانت مقارنتنا للإنتاج الدرامى بالنص الأدبى صحيحة فلربما نقول: إن النص الدرامى هو نفسه إنتاج. إن ما هو محل نزاع، هنا، هو إنتاج الإنتاج؛ فالنص الدرامى هو النتاج المُعيَّن لتاريخ بعينه، وبوضعنا لعلاقاته مع الإنجاز الدرامى فى الاعتبار، فإننا نتعامل مع طقمين معقّدين متمفصلين من (الأشياء) المحددة. إن الإنتاج الدرامى، كما قلت سابقًا، هو عملية، إخراجٌ للنص مسرحيًا، لكننا عندما نعمل على إنتاج النص نقوم، فى الوقت نفسه، بإنتاج علاقات النص الداخلية مع موضوعه.

لا يستطيع الإنتاج الدرامى، بكلمات أخرى، أن يكون، ببساطة، إنتاجًا للنصوص بوصفه اصطناعًا ذاتى الهدف، بوصفه معرضًا للحلىّ التى يمكن استخدامها كعقود؛ إنه، بصورة حتمية، إنتاج للنص بوصفه نتاجًا ـ إنتاجٌ للنص وعلاقته مع ما يتكلّم عنه. إنه لا«يهدينا» إلى فهم هذه العلاقات بالطريقة التى بها يعبّر النص عنها؛ إذ إن الإنتاج لا «يُضاعفُ» الفهم الذاتى للنص، بل إنه يبنى تأويلاً لذلك الفهم الذاتى، أيديولوجية لأيديولوجية. وهو بذلك ينبهنا إلى ما يتجاهله النص، إلى عدم شموله وكفايته، وإلى صيغ الشعور المُصرّح بها، ولكنها مكبوتة من قبل النص، ولربما يعتبر إنتاجٌ درامى ما هذا الأمر حدًا لإدراكه ووعيه ـ مثل كوريولانوس لبريخت ـ أو أنه يبحث عن صيغ الإنتاج المسرحية التى تعرض بدقة النتاج بوصفه نتاجًا، كما هو الحال فى «المسرح الملحمى» بصورة عامة. لكن ليس الحل الواعى لمثل هذا اللغو هو محل النزاع هنا. إن كل إنتاج درامى يصوغ علاقة بينه وبين النص بصياغته علاقة بين النص وبين ما يتكلّم عنه. والقاعدة التى تحدد تلك العلاقة مرتبطة بالإبداع الذاتى الخاص بالنص؛ لأننا إذا استبعدنا ذلك كله ووضعناه جانبًا، اطّرحناه وألغيناه، فلن يكون لدينا نشاط للإنتاج، ولكن إذا لم يستطع الإنتاج أن يسمو فوق النص فبإمكانه أن يطوّقه، أو يشوهه، أو يستنطقه بصرامة نقدية يمكن أن تبُرز ويُكْشَفَ عنها فى حين أنها لا يمكن أن تُعين وتبسّط؛ لأنها توجد، فقط، فى العلاقة القائمة بين الإنتاج والنص. إن الانتاج يتحرّك، الآن، إذ يحيد عن أيديولوجية النص، وهى حركة مزدوجة يشكلها المنطق الجمالى لتقنياته المُنتجة المحددة أيديولوجيًا والحاجات الأيديولوجية التى تحدد هذه الوسائل والأدوات الجمالية. تتحرّك بعض الإنتاجات جنبًا إلى جنب مع

النصوص التى تنتجها وكذلك مع الأداء الطبيعى للدراما الطبيعية، لكن التناظر الظاهر بين النص والأداء، هنا، هو إخفاء وهمى للعمل، فحسب. ويمكن للمرء أن يتصوّر ، فى المقابل، نصًا طبيعيًا منتجًا بتقنيات «ملحمية» أو تعبيرية، وذلك «بنزع الألفة» عنه، بصورة جذرية، ليحصل على صراعات وغيابات غريبة على النص نفسه. ويمكن للمرء أن يتخيّل أيضًا نظامًا تراتبيًا كاملًا لإنتاجات ممكنة تتوسط هذين القطبين؛ حيث تتحدّد العلاقات بين صيغة الإنتاج و«أيديولوجية الإنتاج» و «أيديولوجية النص» بدقة. ويمكن إيضاح التوازى، الذى أتعقبه هنا، برسم التخطيط التالى:

التاريخ / الأيديولوجية ←—— النص الدرامى ←—— الإنتاج الدرامى

التاريخ ←—— الأيديولوجية ←—— النص الأدبى

لنَقُلْ إن النص الأدبى ينتج أيديولوجية (وهو نفسه إنتاج) بطريقة مماثلة لعمليات الإنتاج الدرامى للنص الدرامى. وكما تكشف علاقة الإنتاج الدرامى بالنص علاقة النص الداخلية بالـ «عالم» الذى يكمن خلفه ، وذلك بتشكيله لهذه العلاقات، تشكّل علاقة النص الأدبى بالأيديولوجية تلك الأيديولوجية للكشف عن شىء من علاقاته بالتاريخ.

تثير هذه الصياغة، على الفور، أسئلة عديدة، ويرتبط السؤال الأول بالعلاقة بين النص التاريخ «الواقعى» ؛ فإلى أى حد يمكن القول إن الأيديولوجية، وليس التاريخ، هى هدف النص؟ أو لنضع السؤال بصورة مختلفة: إلى أى حد، إذا كان ذلك ممكنًا، يمكن لعناصر «الواقع» التاريخى أن تدخل النص (وتسكنه)؟ يجادل جورج لوكاش فى كتابه : دراسات فى الواقعية الأوروبية ، بأن عظمة بلزاك تكمن فى أن « الصدق العنيد» لفنه يدفعه إلى السمو على أيديولوجيته الرجعية وإدراك الواقع التاريخى المُراهن عليه . تشير الأيديولوجية هنا، بوضوح، إلى «وعى زائف» يعترض سبيل الإدراك التاريخى الصحيح، إلى ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم. فهذا، بحد ذاته، مفهوم تبسيطى يفشل فى القبض على الأيديولوجية بوصفها تشكيلًا معقدًا متضمنًا فى صلب (النص)، يسمح – عن طريق إدراج الأفراد فى التاريخ بصور مختلفة – بأنواع متعددة ودرجات مختلفة من الاندراج فى التاريخ . إنه يفشل فى القبض على حقيقة كون بعض الأيديولوجيات ومستويات الأيديولوجية أكثر زيفًا من أخرى. ليست الأيديولوجية حلم البنية التحتية المزعج ؛ فهى إذ « تقوم بإنتاج» الواقع بصورة مشوّهة

لا تحمل، بالرغم من ذلك، عناصر الواقع ضمنها، ولكن ليس كافيًا، بناءً على ذلك، أن نعدّل صورة «الستارة» ونستعيض عنها بصورة «المصفاة» رغم أنّ الأيديولوجية كانت ، وما زالت ، شبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها. إن أى نموذج «تدخلى» للأيديولوجية ، مثل هذا، يحتمل إمكانية النظر إلى المنطقة التى تقع خلف ما يحجب عنا الرؤية ؛ لكى نرى الواقع ونشاهده، لكن ما نشاهده، فى صيغة الإنتاج الرأسمالية، ليس الواقعى تحديدًا. إن الواقع، تجريبيًا وبالضرورة، غير ممكن الإدراك، فهو إذ يُخفى نفسه فى فئات ظاهرية (السلَع، العلاقة التى تقوم بين الأجير والمستأجر، القيمة التبادلية... إلخ) يقدّم نفسه تلقائيا كموضوع للفحص والمُعاينة. تنتج الأيديولوجية، بالأحرى، الواقع وتبنيه لكى تغلّب ظل غيابها على إدراك حضورها. ليس الأمر، فحسب، ماثلاً فى كون بعض مظاهر الواقع واضحة وبعضها الآخر قاتمًا مبهمًا، بل بالأحرى فى كون حضور الواقع نفسه حضوراً يشكّله غيابه، والعكس صحيح أيضًا. لقد كان بلزاك قادراً، حقًا، على التوصل إلى إدراك جزئى لحركة التاريخ الواقعى ، ولكن من الخطأ اعتبار هذا الإدراك تعاليًا للأيديولوجية على التاريخ. إن انزياحًا للفضاءات بمثل هذه الصورة لا يحدث ، بالأحرى يمكن القول إن تبصّر بلزاك ناشئ عن أزمة محددة خاصة بصيغة اندراجه كمؤلف فى الأيديولوجية، وعن علاقة الحقل الأيديولوجى الذى سكنه بالتاريخ الواقعى ، وسمات تلك المرحلة من التطور الرأسمالى، بالإضافة إلى «الأثر الفعلى» الذى أحدثه فى الشكل الجمالى المحدّد الذى عمل عليه (أى الواقعية). وقد دفعته قوة هذه الأزمة أن يكون مُضَلِّلاً إلى حد بعيد ومدركًا (للوضع) بصورة فائقة. لا مجال للقول بأن نصوص بلزاك استطاعت أن تتجاهل ما هو أيديولوجى وتحقق علاقة مباشرة بالتاريخ، ولا مجال للقول أيضًا بأن الدراما الشكسبيرية، إذ تشن حملتها ونقدها على الفردية البرجوازية من خارجها ، تمتلك موقفًا أيديولوجيًا بعينه.

تنتسب فكرة العلاقة المباشرة التلقائية بين النص والتاريخ إلى فكر تجريبى ساذج، ولذا يجب أن تُطّرح. فما الذى يعنيه الادعاء بأن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة؟ لا يمكن فهم النص بوصفه دالاً، بصورة مباشرة، على التاريخ الواقعى؛ لأنه من غير الممكن التصوّر أن معنى الكلمة شيء مرتبط بها وملازم لها. تدل اللغة، من بين الأشياء جميعًا، على أشياء، ولكنها لا تفعل ذلك بإقامة علاقة بسيطة، وكأن الكلمة

والشيء يوجدان متلاصقين مثل قطبين ينتظران أن يصلهما التيار الكهربائى ببعضهما. قد يتحدث النص، بصورة طبيعية، عن التاريخ الواقعى، عن نابليون أو الكارتية Chartism (*). ولكن النص ، حتى لو حافظ على الدقة التاريخية التجريبية، فإنه يتعامل (مع التاريخ) تعاملاً تخييليًا ، ويعالج المعطيات التاريخية استنادًا إلى قوانين إنتاج النص. وإذا لم نستطع قراءة التاريخ الواقعى قراءة تخييلية فى هذه الحالة ؛ فإننا نكون قد قرأنا خطابًا تاريخانيًا لا خطابًا أدبيًا. وعندما نشدد على القول بأن على العمل الأدبى «التاريخى» أن يكون تخييلاً ، فإننا لا نقصد طمس علاقة تاريخ بعينه مع العمل الأدبى الذى يعالجه، وليكن هذا التاريخ أى تاريخ. إننا نقصد الادعاء بأن هذا التاريخ بعينه قد جرت معالجته معالجة تخييلية - وأوّل بوساطة الإنتاج الأيديولوجى واندراجه أيديولوجيًا فى الصيغ التى تشكّلها عوامله، وبذلك صُيّر أيديولوجية مرفوعة للقوة الثانية.

لا يربطنا النص، إذ يُفْسح لنا الطريق إلى الأيديولوجية، باستيهام بسيط. إن السلع والمال وعلاقات الأجور هى، بالتحديد، « أشكال لظواهر» فى الإنتاج الرأسمالى، ولكنها ليست شيئًا إذا لم تكن «واقعية» بالنسبة لذلك كله؛ لذا فإن روايات جين أوستن لا تقدّم لنا، فحسب، وهمًا أيديولوجيًا. إنها على العكس من ذلك تهبنا أيضًا ترجمة للتاريخ المعاصر هى بجدارة أكثر كشفًا من التسجيل التاريخى. وليس هذا أثرًا لأشكال عمل أوستن الجمالية، فقط، التى «تبعد» distantiante الأيديولوجية ، لتلقى الضوء على الحدود الغامضة التى تتاخمها وتعلو على التاريخ الواقعى، وذلك بوساطة إنكارها وعدم الاعتراف بوجودها. إذا كانت الأيديولوجية، حقا، وهمًا مجرّدًا فسوف تتطلب، بالتأكيد، نوعًا من العملية الشكلية أحادية الجانب لتورطها فى خيانة الحقيقة. لكن إذا كانت أشكال عمل أوستن تقوم بذلك فإن ذلك ناشئ عن كون هذه الأشكال نفسها نتاجًا لشفرات أيديولوجية محددة تمنحنا، عندما تسمح لنا بالوصول لقيم معينة وقوى وعلاقات محددة، نوعًا من المعرفة التاريخية. ولكى نكون أكثر دقة فإن هذه المعرفة ليست معرفة بالمعنى العلمى الدقيق، لكن الأبستمولوجيا لا تضع حدا فاصلاً بين العلم الحق والوهم المحض. إذا كان بالإمكان الحديث عن نصوص أوستن بوصفها نصوصًا صادقة جزئيا، فذلك نابع من قدرة أدواتها الجمالية على منح إدراك تاريخى

(*) هى الحركة التى ارتبطت بالوثيقة التى تضمنت المبادئ التى نادى بها بعض المصلحين السياسيين الإنجليز فى القرن التاسع عشر، وهدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين : الاجتماعية والصناعية. (المترجم) .

معقّد ذى دلالة، وقد حدّدت ذلك علاقة النص الإنتاجية بالأزمة الأيديولوجية التى تبدو، هى نفسها، جزءًا من الواقع التاريخى، كما أنها أكثر التصاقًا بهذا الواقع من جريل جرانج Gryll Grange مثلاً. ليست المسألة، على كل حال، متعلّقة بـ «درجات المعرفة»، بمعنى أنّ النص الأكثر «امتلاءً بالمعرفة» ، لنَقُل، كالب وليامز Caleb Williams يحرز إدراكًا وفهمًا جيدين. بالمقابل، فإن قيمة أعمال أوستن الروائية تزدهر ، إلى حد بعيد، بسبب جهلها أكثر مما تزدهر بسبب نفاذ بصيرتها ؛ ولعل ذلك عائد إلى وجود الكثير مما لا تستطيع الروايات معرفته ومعرفة ما تفعله بالشكل الذى تفعله به. صحيح أنّ أوستن، إذ لا تعرف، فإنها «تعرف» فقط، لكن ما « تعرفه» ليس «لا شيئًا»، بإطلاق ، صفْرًا باستبعاده للواقعى. ولا يمكن أن يتبقى لأوستن، دون استبعادها للواقعى وإقصائها له كما هو معروف فى المادية التاريخية، شىء من الخطاب الأخلاقى أو بلاغة الشخصية أو طقس علاقة أو احتفال بالعُرف والتقليد مما تقدّمه هى وتمثله. باختصار لا شىء يتبقى لها من تلك العناصر التى نعد رواياتها «قيمة» بسببها.

ليست هذه الشعائر والخطابات مجرّد فضاءات شاغرة هُجِرت بسبب الانصراف عمّا هو واقعى؛ ما من شىء «غير حقيقى» فيما يتعلّق بالصراعات الأيديولوجية العنيفة التى تشفِّرها encode تلك الشعائر والخطابات. ولأن الأيديولوجى «واقعى ـ (حقيقى)» (إن لم يكن بالمعنى الأكثر قوة فى هذا المجال) فليس من الضرورى بالنسبة إليه أن يخضع لتبعيد ذاتى شكلى شبه علمى لكى يُلمِعَ إلى التاريخ. وهذا حقًا ما يحدث عندما تَدخل الأيديولوجية الرواية. لكن ما لا يحدث دائمًا هو أن الأيديولوجى قد يُكرَهُ على الكشف عن حقيقته التاريخية بفضل « الأثر ـ التخيلى»؛ لأنه يعتمد على الوضع الأيديولوجى الخاضع للتساؤل وعلى سمات الأشكال التى تؤثر عليه. إن صيغة اندراج النص فى الطاقم الأيديولوجى التحتى وصيغة اندراج ذلك الطاقم فى طاقم الأيديولوجيات المهيمن عليه، والشخصية الأيديولوجية لوسائله وأجهزته الشكلية: هذه التمفصلات ، المحددة فى اللحظة الأخيرة بوساطة الواقع التاريخى، هى التى تحدّد، بصورة متزامنة حريّة الاقتراب النصّى منها، مما يسمح به الواقع التاريخى ودرجته ونوعيته. «يدخل» التاريخ النص إذن، وليس النص «التاريخى» فقط؛ يدخله، تحديداً ، بوصفه أيديولوجية، بوصفه حضوراً معيّنًا ومشوّهًا بغياباته القابلة للقياس. ولا نريد

القول، هنا ، إن التاريخ الواقعى حاضر فى النص، لكنه حاضر بصورة مقنعة، ومهمة الناقد هى نزع القناع عن وجهه، (بل يمكن القول) إن التاريخ «حاضر» فى النص فى صورة غياب مزدوج. إنه لا يتخذ النص الواقعى هدفًا له، بل بعض المعانى التى يحيا بها الواقع نفسه ـ المعانى التى هى نفسها نِتاجٌ لإلغاء جزئى. إذن، ضمن النص نفسه، تصبح الأيديولوجية بنية مهيمنة تحدّد خصائص مكوّنات «واقع زائف» بعينه وتعمل على تنظيمها. ويتحدد هذا الانقلاب للعملية التاريخية الواقعية، بصورة طبيعية، فى اللحظة الأخيرة بوساطة التاريخ نفسه، بينما تبدو الأيديولوجية وكأنها تحدّد الواقع التاريخى ولا يحددها الواقع التاريخى. ولربما يقول المرء : إن التاريخ هو الدال النهائى على الأدب بوصفه المدلول النهائى. وهذا يجعلنا نتساءَل ما الذى يمكن أن يكون مصدر وهدف أية ممارسة دالة، فى النهاية، سوى التشكيل الاجتماعى الواقعى الذى يوفّر لهذه الممارسة نسيجها المادى؟ لا تكمن المشكلة فى كون مثل هذا الادعاء زائفًا، ولكنها تكمن فى أنّ هذا الادعاء يدعُ كل شىء كما كان تمامًا (دون أى تغيير). إن النص يقدّم نفسه لنا بوصفه نصًا تاريخيًا بدرجة أقل مما يقدّم لنا نفسه بوصفه تعليقًا مبتعدًا عن أرض التاريخ، قَلْبًا للتاريخ ومقاومةً له، منطقةً محررة للتو؛ حيث تبدو متطلبات الواقعى وكأنها تتبخر، أرضًا للحرية مطوّقة بمملكة الضرورة. ونحن نعلم أن مثل هذه الحرية وهمية إلى درجة كبيرة ؛ لأنّ النص متحكّم به ومسيطرٌ عليه، ولكنها ليست وهمية بمعنى كونها إدراكًا زائفًا من قبلنا فحسب. إنّ توهّم النص للحرية وانخداعه بها هو جزء من طبيعته نفسها ـ أثرٌ لعلاقته، المبالغ فى تعيينها، بالواقع التاريخى.

لربما يعبّر المرء عن هذا الإحساس بالحرية بالقول إنّ النص الأدبى، مقابلَ التسجيل التاريخى، مثلاً، يبدو وكأنه لا يمتلك أى هدف محدّد. يمتلك التسجيل التاريخى، مهما كانت صيغته الأيديولوجية، هدفًا – التاريخ نفسه. لكن ما الهدف المحدّد الدقيق للنص الأدبى؟ وما الذى يُشيرُ إليه النص الأدبى ويرمزُ له؟

حتى بالنسبة للأشكال التقمصية التأويلية من التسجيل التاريخى التي تحاول أن تعيد تركيب التاريخ الواقعى خارج أصناف الواقع «المعيش» ـ التى تَعُدُّ، التاريخ ، بوصفه أيديولوجية، هدفًا لها ـ فإنّ التاريخ نفسه لا يُعَدُّ، بالرغم من ذلك، هدفًا غير

مباشر لها. لكن النص الأدبى يبدو، بالأحرى، وكأنه ينتج هدفه الخاص به غير القابل للفصل عن الصيغ التى تشكّله ـ وهو أثرٌ لهذه الصيغ أكثر من كونه وجوداً متميزاً بذاته. وبقدر ما يقدّم النص الأدبى نفسه بوصفه نتاجًا خاصًا بذاته يبدو النص منتجًا بذاته. بالإمكان ، بالتأكيد، أن نميّز نظريًا بين وسائل النص الإنتاجية وما يُنتَج؛ إذ تتضمن الوسائل أصنافًا جمالية مستقلة، نسبيًا، عن مضامين بعينها (الأنواع، الأشكال، الاصطلاحات، وهكذا)، بينما قد يشمل ما يُنْتج ثيمات معينة، عُقَداً plots، شخصيات ، و«أوضاعًا». لكن من الواضح أنّ هذا التمييز ليس من نوع التمييز المادى والزمنى بين نَوْل القوة power-loom ونتاجاته. لا يتغيّر نولُ القوة بوساطة نتاجاته (وأترك جانبًا سؤال القيمة التى ينقلها نولُ القوة إلى نتاجاته) بالطريقة التى يتحوّل بها اصطلاح أو تقليدٌ أدبى بوساطة ما يعمل عليه نصيًا. يبدو النص وكأنه يقوم بإنتاج نفسه؛ بمعنى أنه، ضمن فضائه، يبدو المُنْتج وصيغة الإنتاج والنتاج ذات حدود مشتركة غير قابلة للفصل. فى التحليل النصى يمكن، بصورة ملائمة، اختزال الافتراضات المتعلّقة بالمؤلف المُنتج إلى أوصاف خاصة بعمليات النص التى هى بدورها استعارة بديلة، فحسب، لما يُشْتَغَل عليه نصيًا. كما يبدو اصطلاحا «النتاج» والمُنْتِج تجريداً مجازيًا لتلك العملية المولّدة ذاتيًا لإنتاج المعانى؛ أى النص.

كما سأجادل لاحقًا، فإن الادعاء بأن النص مُنتجٌ ذاتيًّا، بمعنى من المعانى، هو ادّعاء صحيح. علاوة على ذلك فإن الفكرة القائلة بأن النص هو ، ببساطة، ممارسة دالة ذاتيًّا، بلا انقطاع أو توقف، وليس لها من مصدر أو غاية، تقف (متضامنة) بصلابة مع أسطورة البرجوازية حول الحرية الفردية. وليست هذه الحرية أسطورية لأنها لا توجد على غرارٍ معيّن، بل لأنها توجد كأثر دقيق لعوامل محدِّدَة تؤكد بقوة على خفائها الذاتى. إن «حرية» النص ، بالمقابل، هى أثر دقيق لعلاقته، التى يتعذّر اجتنابها، مع التاريخ؛ الشكل الظاهرى لضرورته الواقعية. وبمقارنة النص بالتسجيل التاريخى يمكن أن نجلو هذه النقطة. ينظّم التسجيل التاريخى معانيه وغاياته، اصطلاحيًا، لكى يحصل على تفسير «موضوعى» للواقعى، ولكنه لا يفعل ذلك على نحو نموذجى، لأنه يبنى الواقعى، المشروط بشخصيته كخطاب، بناءً أيديولوجيا. وعلى كل حال، فإنه لشأنٌ جوهرى ناشىءٌ عن شخصية الخطاب الأدبى أنه لا يتخذ التاريخ

هدفًا مباشرًا، ولكنه يشتغل، بدلاً عن ذلك، على أشكال أيديولوجية ومواد يُعَدُّ التاريخُ، (بالنسبة إليها)، الجانب الخفيُّ الذى يقيم فى أساسها. وهكذا فإنّ النصّين - الأدبى والتسجيلى التاريخى - أيديولوجيان بمعنيين متمايزين تمامًا. لا يتخذ النص الأدبى التاريخ هدفًا له حتى ولو اعتقد هو نفسه أنه يفعل ذلك (كما هو الأمر بالنسبة للرواية «التاريخية»)، لكنه، مع ذلك، يتخذ التاريخ هدفًا وغاية له، فى النهاية، بطرقٍ لا تتضح للنص نفسه، ولكنها تتجلّى للنقد . هذا التبعيد للتاريخ وغياب أى «واقع» تاريخى محدد هما ما يهب الأدب هواء حريته؛ على النقيض من العمل التسجيلى التاريخى يبدو (النص الأدبى) متحررًا من الحاجة إلى مُطابقة معانيه مع متطلبات الواقعى الفعلى. لكن هذا التحرر هو الوجه الآخر لضرورته الداخلية؛ لِنَقُل إنّ النص يعطينا بعض التمثيلات الاجتماعية المحددة للواقعى والمتحررة من أية شروط واقعية متعيّنة تحيلُ إلى هذه التمثيلات. بهذا المعنى يُغوينا الإحساس بأنّ النص ذاتى المرجعية self-referential، أو على النقيض من ذلك (وهذا هو خطأ المثاليين المزدوج) أن نعتقد أن بإمكاننا أن نرد النص إلى الحياة «أو الشرط الإنسانى» ؛ لأنه إن لم يكن يدل على وَضعٍ بعينه ؛ فينبغى أن يدل إما على نفسه وإما على أوضاع عامة. لكن من الدقة (القول) بأن النص، فى غياب (الوجود) الواقعى المستقل، لا يُحيلُ إلى أوضاع بعينها بل إلى تشكيلات أيديولوجية، دون أن يشير إلى التاريخ ا لواقعى، وكأن الأيديولوجية شىء مستقل بذاته ، أى أن الأيديولوجية تمنحنا (معرفة) بأوضاع وشئون متخيلة، بأحداثٍ زائفة ؛لأن معناها لا يكمن فى واقعها المادى، ولكن فى الطريقة التى تُسهمُ بها فى صياغة معنى محدّد وإدامته.

بهذا المعنى تفترض العملية الدلالية سيطرة أكبر؛ إذ يُبعَّدُ التاريخ ويصبح أكثر «تجريدًا»، وتصبح هى أكثر «صلابة وتماسكًا». يبدو العمل الأدبى حرًا ـ منتجًا ذاتيًا ومحددًا ذاتيًا ـ لأنه غير مكره على إعادة إنتاج أى «واقع» محدد، لكن هذه الحرية تُخفى، ببساطة، تَعَيُّنها الجوهرى بوساطة مكوّنات نسيجها الأيديولوجى. إذا كان يبدو صحيحًا على مستوى «الواقع الزائف» الخاص بالنص ـ أى فيما يخص أحداثه وصوره المتخيّلة ـ أن «أى شىء ممكن الحدوث»، فإن هذا ليس صحيحًا، على الإطلاق،

بالنسبة لنظامه الأيديولوجي. لكن ليس صحيحاً تماماً أنّ احتمال وجود الواقع الزائف هو احتمال وهمى بالدرجة نفسها. إن الواقع الزائف (المتضمن) فى النص الأدبى هو نتاج الحاجات الأيديولوجية التى تتطلبها صيغ تمثيله.

يؤثر التاريخ فى النص عن طريق التعيين (التحديد) الأيديولوجى ؛ مما يمنح الأيديولوجية فى النص امتياز أن تكون البنية المهيمنة المحددة لتاريخها الخاص المُتخيّل أو «الوهمى». وليس هذا الوجود الواقعى «الوهمى» أو النصى متصلاً بالوجود الواقعى التاريخى بوصف الأول «ترجمة» (تحويلاً) مُتخيلاً للأخير؛ إذ بدلاً من أن يكون العمل الأدبى «ترجمة متخيّلة» للوجود الواقعى، فهو إنتاجٌ لبعض التمثيلات، المُنتجة للوجود الواقعى ، والتى تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غاية متخيلة. وإذا كان هذا العمل يقوم بمُباعدة التاريخ، فليس ذلك ناشئًا عن كونه يحوّل التاريخ إلى فانتازيا (إلى موضوع استيهام) منتقلاً من عطالة وجودية إلى أخرى، ولكنه ناشئ عن كون الدلالات التى يعمل عليها فى النص التخييلى هى نفسها تمثيلات للواقع وليست الواقع نفسه. إنّ النص نسيج من المعانى والإدراكات والاستجابات التى تلازم النص فى الإنتاج التخييلى للواقع، وهذه هى الأيديولوجية فى المقام الأول. إن «الوجود النصى الواقعى» متصلٌ بالوجود الواقعى التاريخى، لا عن طريق ترجمة الأخير ترجمة تخييلية، ولكن بوصفه نتاجًا لممارسات دالة بعينها مصدرها ومرجعها التاريخ نفسه بصورة نهائية.

تبعًا لذلك يتسم النص الأدبى بكونه تمفصلاً فريداً من نوعه بين «الواقع العينى» و «المجرّد». إنه يشبه التسجيل التاريخى من حيث كثافة النسيج، رغم أنه مماثلٌ للخطاب الفلسفى من حيث «عمومية» الهدف[1] لكنه يفترق عن الاثنين ؛ لأنه يعتبر الهدف «المجرّد» هدفًا واقعيًا ملموسًا. يصدمنا النص بالطزاجة التى يضفيها على الإيماءة الطبيعية التى يظهر فى النهاية أنها بلا غاية أو هدف محددين – رغم أننا نشاهد سلوك رجل يومئ ويشير بالحاح مصرّحًا بأشياء وحالات حقيقية – فقط لندرك، فى النهاية، أن هذه الإيماءات لم تكن سوى عمل طقوسى وتجربة معادة ، وأنها أفعال متعلّمة مدروسة لا تشير إلى أشياء خاصة ببيئته ولا تعبّر عنها، ولكنها تكشف، بالأحرى، عن طبيعة الوسط أو البيئة التى يمكن أن تحفز مثل هذا السلوك. لقد كان خطؤنا هو البحث فى بيئة الرجل ووسطه عن هدف نجد بينه وبين إيماءة الرجل قرابةً،

بدلاً من أن نحاول القبض على إيماءاته بوصفها العلاقة التى تربطه ببيئته ووسطه. (فرغم أنّا كنّا نظنه يؤشّر، فقد كان فى الحقيقة يرقص). فما قد يبدو مجانيًا بلا مسوّغ فى تصرّف هذا الرجل، بعد استبعاده وجعله نائيًا عن أى تحفيز «ملموس»، سيتضح بالمقابل ، وبعد وصله بهذا التحفيز « العينى» ، أنه تجربةٌ معادة وسلوك محسوب لمثل سيبدو ذلك مجانيًا، لا بسبب كونه تلقائيًا، بل بسبب كونه غير تلقائى. تظهر وضعية النص المتكافئة، الموضوعة بين التسجيل التاريخى الظواهرى والفلسفة، من خصوصية علاقته بالأيديولوجية؛ إذ أنّ النص، بوصفه إنتاجًا لـ «المَعيش»، يُقارب التسجيل التاريخى لكنه يشابه الفلسفة ؛ لأنه إنتاج لـ «المعيش» المجرّد يستخدم الشروط الواقعية الدقيقة. تعالج الفلسفة، بالطبع، المعيش لا بصفته استجابة «تلقائية» أو إدراكًا بل عبر معالجة المقولات العامة التى تستبطنه ـ المقولات التى قد تكون أيديولوجية أو غير أيديولوجية ـ متضافرة مع الأيديولوجية أو غير متضافرة. بهذا المعنى تختلف الفلسفة عن الأدب الذى يعدّ الغاية الأساسية له أن يمنحنا المعيش بالطريقة التلقائية نفسها التى يحدث بها الأخير، لكن الأدب يشبه الفلسفة، برغم ذلك، بقدر ما تكون هذه «التلقائية» ظواهرية. يكشف الأدب، كما سأبيّن لاحقًا، عن مقولات المعيش بصورة غير مباشرة؛ إنه ينتج هذه المقولات، بصورة نموذجية، لكى يُخفيها ويُذوبها فى «العينى الملموس». (يقدّم كتاب بوب **Pope** مقالة فى الإنسان **Essay on Man** بعضًا من الافتراضات والاقتراحات التصنيفية، ولكنها تعدّ نصًا أدبيًا أكثر من كونها نصًا فلسفيًا ؛ لأن شكلها وإستراتيجيتها البلاغية يستقرئان تجربة بعينها .

لذا، فإن القول بأن النص « يجعل المجرّد ملموسًا متعيّنًا» ليس صياغة كافية. لكن ، إنه لأكثر دقة أن نقول إن ما أطلقت عليه، مؤقتًا، «تجريد» الوجود الواقعى النصى وفقدانه هويته (أو هويته المنصوص عليها بصورة اتفاقية خالصة) وتماثله مع أى وجود واقعى تاريخى محدّد، هو شىء يقوم بالإنتاج؛ شىء مُنتجٌ رغم كونه نتاجًا للتعيين الخاص للنص من قبل الأدوات والوسائل الدالة. تكمن «ملموسية» النص فى ذلك التعيين الشديد ـ فى التركيز المعقّد للعوامل العديدة التى تحدده وتجعله متعيّنًا.(عندما يتحدّث ماركس فى **Grundrisse** عن «الارتقاء» من المجرّد إلى العينى الملموس فإنه يُلغى تقليدًا فلسفيا كاملاً باستعماله كلمة واحدة فقط). إنّ النص الأدبى

ليعملُ ويسلُكُ وكأنه يصوغ الوجود «الواقعى» والأكثر ملموسية فى هذا الوجود (بالمعنى الذى قصد إليه ماركس) لكى ينجز صيغ تمثيله؛ أو لنضع المسألة بصورة أخرى: إنه يعمل وكأن أكثر محدداته الأيديولوجية صرامةً تُحتِّم، بصورة ضدية، بعضاً من المرونة والشرْطية فى «الوجود الواقعى النصى». لكننا لم نقل ما قلناه لنقترح، فى النهاية، أنّ أى شىء يمكن أن يحدث فى النص بل لنشير إلى أنّ «الوقائع النصيّة» مُذوّبة ومُزاحة ومكثّفة ومُدْمجة بوساطة ضروريات أيديولوجية النص المُهيمنة، وأنّ هذه الشرْطية قد أصبحت طبيعية بصورة نموذجية. لكن ينبغى ألاّ نخلط بين مثل هذا التصوّر والمبدأ الذى ينادى به الشكليون، والذى يدّعى بأن النص ينتخب مثل هذه المضامين لكى يعزّز شكله ، وكما سأبين لاحقًا فإن الأشكال التى تنتخب مثل هذا المضمون هى نفسها منتخبة من قبل ذلك المضمون المنجز الذى ندعوه الأيديولوجية. ويمكن أن نجد مثلاً على سيادة «الأيديولوجية» فى النص وهيمنتها على «الوجود الواقعى الزائف» وهيمنة علاقة الإنتاج بينهما فيما يُطلقُ عليه نموذجية الشخصيات والأحداث فى تاريخ الرواية الواقعية. وما يعنيه الاقتراح الهيجلى بأن هذه الشخصيات والأوضاع تنهض فجأة وتصبح غير قابلة للاختزال، بصورة فردية، وممثلةً تاريخيًا هو أن هذه الشخصيات والأوضاع هى نتاجات مُتعيِّنة ـ أى أنها بإزاحة عناصر «وجودها الواقعى الزائف» المتعددة و دَمْجها سوف تحوز درجة عالية من الملموسية غير العادية حاشدةً العناصر المحدّدة لها معًا.

إنه لصحيح أن بعض النصوص تبدو وكأنها تُقارب الوجود الواقعى بصورة أفضل من غيرها. إن مستوى «الوجود الواقعى النصى» فى رواية ديكنز البيت المنعزل هو أكثر هيمنة بصورة واضحة منه فى غنائية بيرن Burn : حبى يشبه وردةً، وردة حمراء. تحاول الأولى أن تلقى الضوء على تاريخ شديد الحضور والتعيّن بينما تستند الأخيرة إلى مرجع شديد التجريد. لكن من الواضح أن قصيدة بيرن تُحيلنا إلى بعض صيغ الدلالة الأيديولوجية أكثر من كونها تُحيلنا إلى هدف واقعى بعينه، فسواءً أكان للشاعر عشيقة أم لم يكن فليس هذا شيئًا وثيق الصلة بموضوعنا (وهذا ما يصرّح به ويُلمِحُ إليه شكل القصيدة المجرّد). ينطبق هذا بالمثل، وإن لم يكن ذلك واضحًا تمامًا، على رواية ديكنز. ويكمن هذا اللبْس فى كون ديكنز يَنْشر صيغًا دلالية بعينها (الواقعية)

التى تستلزم إبرازًا وتقديمًا أكبر لـ «الوجود الزائف» ، ولكن يجب ألاَّ يدفعنا ذلك إلى عَقْد مقارنة مباشرة بين لندن المتخيَّلة فى الرواية وبين مدينة لندن الواقعية. تحوز لندن المتخيلة وجودها فى البيت المنعزل بصفتها نتاجًا لعملية تمثيل تدل لا على «إنجلترا فى العصر الفيكتورى» بل على الطرائق التى تدل بها إنجلترا العصر الفيكتورى على نفسها. إن الرواية لا تستبدلُ تاريخًا متخيّلاً بآخر لكى تقدّم وتعرض التاريخ الواقعى لكنها تقدم «تاريخًا» متخيّلاً؛ إذ تقوم بفحص تجربة أيديولوجية فريدة فى التاريخ الواقعى. ومن المفيد فى هذا السياق أن نتعامل مع النص لا بصفته نتاجًا للأيديولوجية بل بصفته ضرورةً أيديولوجية ـ لا بالمعنى التجريبى ؛ لأن الأيديولوجيات قد وُجدت حقًا دون أن يكون هناك أدب ـ بل نظريًا لأن التخييل هو المصطلح الذى يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجية امتلاءً؛ على ما يُصيِّرُ الأيديولوجية أيديولوجية، وهو الشكل الأكثر منطقية الذى تفترضه مثل هذه الصيرورة التامة. ليس هذا ناشئًا ، بالطبع، عن كون التخييل (أو الرواية) «غير صحيح»، ومن ثَمَّ فهو وسيلة نقل مناسبة لـ «الوعى الزائف»، بل لأننا، لكى نُعيدَ ترتيب تمثيلات المجتمع لنفسه، سوف نصطدم بالحاجة إلى قطع صلة هذه التمثيلات بـ «الوقائع» الفريدة المستقلة ونحررها بتحويلها إلى أوضاع وحالات ستسمح، لكونها متخيّلة، بالترتيب والتصنيف، وإجراء التعديلات والاقتصاد والمرونة التى تتبرأ منها إعادة الانتاج المجرّدة للمعيش اليومى.

يشكّل افتقار النص الأدبى إلى مرجع واقعى مباشر نُسنِدُه إلى الحقيقة الأكثر بروزًا ، يشكّل ذلك حقيقة كونه خياليًا ووهميًا Fictive. ونحن نواجه هنا مشكلات مألوفة؛ وعلى رأس هذه المشكلات ـ قضية النصوص الخيالية المهيمنة التى تتضمن مادة حقيقية أو النصوص «الحقيقية» المتفوّقة التى تتضمن عناصر خيالية ذات أهمية بالغة. لكن يكفى فى الوقت الحاضر القول بأن الخيال (الوهم) هو أهم العناصر المُشكّلة للنص الأدبى وأكثرها عمومية، وأن هذا لا يُحيل أبدًا إلى خيالية حرفية (ووهم بالمعنى الحرفى) لأحداث النص واستجاباته (إذ قد تكون هذه الأحداث والاستجابات صحيحة تاريخيًا)، ولكنه يُحيلُ إلى بعض الصيغ التى تقوم بإنتاج مثل هذه المواد. تصير تجربة الشاعر الشخصية «خيالية» عندما تُنْتجُ فى شكل شعرى ـ وعندما تؤدى صيغة إنتاج بعينها إلى غاية مختلفة، وتعزّز شعورنا وتوجه انتباهنا،

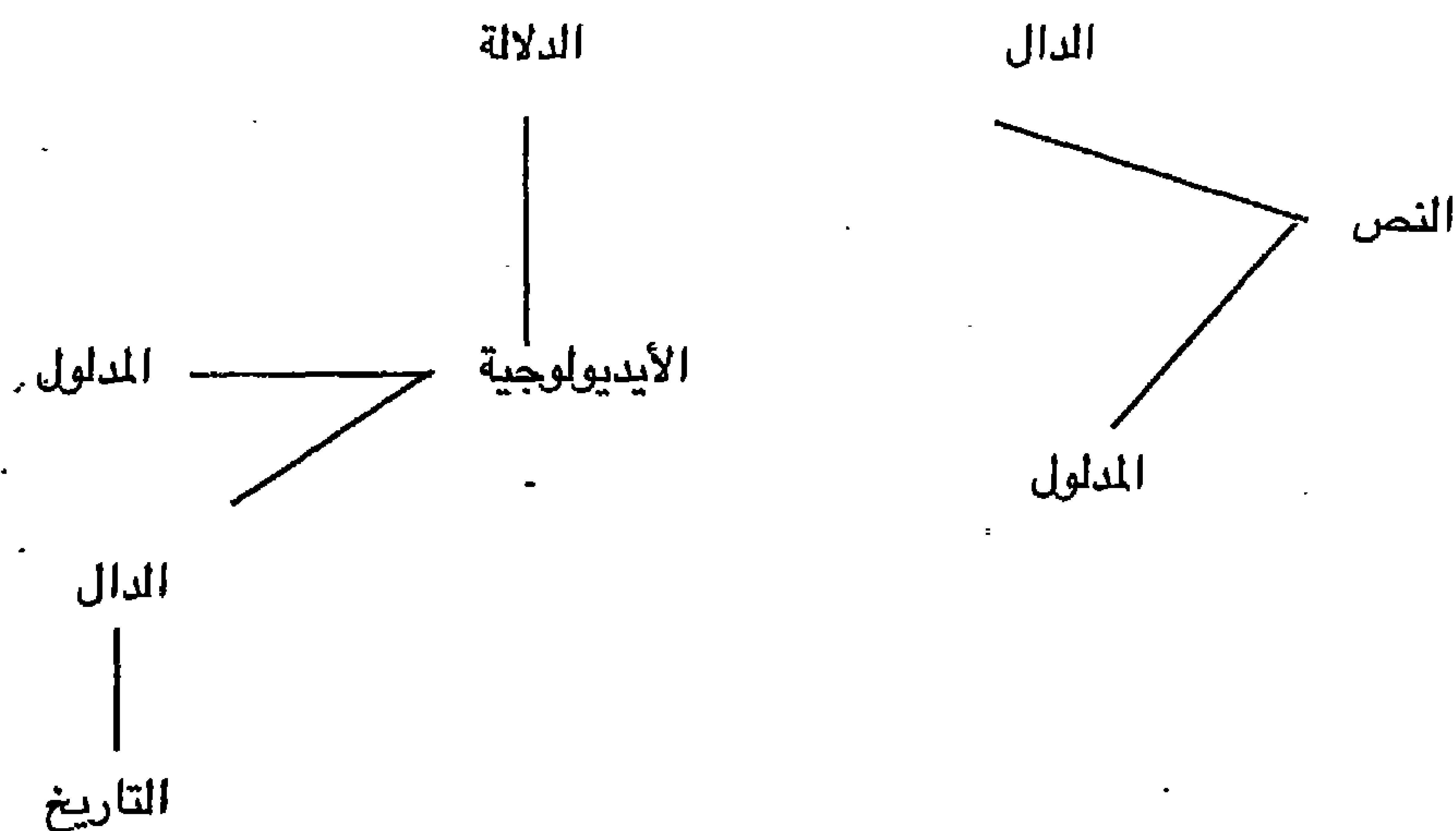
لا إلى الدقة فى رواية السيرة الشخصية أو إلى أهمية التجربة، بل إلى الوظيفة التى تؤديها السيرة والتجربة كجزء من بنية من التمثيلات تُمثِّل تاريخًا أكثر عمومية. (ومن هذه الحقيقة بلا شك، من بين الحقائق جميعًا، ينهض المفهوم المتعارف عليه فيما يتعلّق بـ «كونية » الفن العظيم). والعنصر الـمُشكّل الأول للصيغة الجمالية للإنتاج هو، كما اقترحت سابقًا، هيمنة (أو الإفراط فى هذه الهيمنة) الممارسة الدلالية على المدلول ؛ إذ كلما أصبح المدلول أكثر «تجريدًا»، أكثر افتراضية (أكثر ميلاً لأن يكون افتراضيًّا) أو فعليًا أكثر، أصبحت الممارسة الدلالية، تبعًا لذلك ، أكثر بروزًا وجلاءً. وما يمكن أن يُعدّ، اصطلاحيًّا، خطابًا أدبيًّا «نموذجيًّا» ـ على الأقل ما يظن عادة أنه كذلك أى : الخطاب «الشعرى» ـ يتصف بمثل هذا « التشوش» فى العلاقات المعيارية بين الدال والمدلول . ويؤدى هذا التشوش إلى تركيز الانتباه على الممارسة الدلالية نفسها والتشديد عليها بحيث يُنتج ذلك، من منظور الشكلانيين، «تغريب» التجربة. ولا تنطبق هذه الحالة على أنواع الخطاب الأدبية جميعًا. إنها ليستْ صحيحة ،على سبيل المثال، بالنسبة للغة الـمُغرقة فى واقعيتها أو المغرقة فى طبيعيتها. لكن اللغة « الشعرية» تُميط، رغم ذلك، اللثام عن العلاقة بين الدال والمدلول، وإن كان ذلك بصورة أقل وضوحًا فى النص الواقعى أو النص الطبيعى (وهى علاقة مشتركة توجد فى النصوص جميعًا). وأقصد ، ببساطة، القول بأنّ عبارة مثل «أنت لا زلت، عروس الهدوء غير المغتصبة»، تخص بصورة بدهية، الخطاب الأدبى، بينما قد تخص عبارة مثل «وبعد قليل خرجت وتركت المستشفى عائدًا، مشيًا على الأقدام، إلى الفندق تحت المطر» الخطاب الأدبى أو لا تخصه بناءً على السياق الذى تجيء فيه. إن كلتا العبارتين تخصان خطابًا أدبيًا يفتقر إلى مرجع واقعى محدد، لكن فى الحالة الأولى ينقش هذا الغياب نفسه فى كل حرف من حروف النص؛ لأنه يصرح بافتقاره إلى غاية واقعية ، ويؤكد على ذلك فى صُلب عناصره الداخلية غير المتجانسة، ويزدهى باستقلاله النسبى عن الواقعى فى بنيات مُقْترحه الشكلية. إن البلاغة الشديدة لـ «الشعرى» هى ما يُلْمِعُ إلى نوع من الصمت. «يتظاهر» النثر الواقعى، بالمقابل، بامتلاكه مرجعًا واقعيًا محددًا فى كل جملة من جمله ؛ لكى ينزع القناع عن دعواه بأنه خطاب مكتمل (الرواية). إن «الشعرى»، بهذا المعنى، هو حقيقته الـمُخفاة، وهو يعرض عبر بنياته النووية microstructures ـ

السمة البنيوية المرئية macrostructural للعمل الواقعى. ليست العلاقات الأدبية بين الدال والمدلول معطاة، بصورة نهائية، بوصفها علاقات مطلقة غير متغيّرة. بالضد من ذلك، فإنها تنزاح وتتحوّل استجابة لتحديدات الأيديولوجية الجمالية كما يبرهن رولان بارت بالنسبة لفترة محددة من تاريخ الأدب الفرنسى فى كتابه درجة الصفر للكتابة. لربما «يقود» النص دواله لكى يشوهها جذريًا، ولكى يباعد مدلولاتها ويغرّبها، ولربما يكبح، بصرامة، مثل هذا التجاوز فى انسجام واضح متواضع مع المنطق الذى يقوم عليه «محتواه». لكن يجب أن لا نخطئ فى قراءة هذا التباين الجمالى باعتباره تباينًا سياسيًا فنقول : إنّ النص الأول هو ، بالضرورة، نص «تقدّمى» والنص الثانى « رجعى» بصورة حتمية. لربما يمنح التغريب حياة جديدة لأيديولوجية ذات غايات رجعية ، ويمكن أن نحكم على النص « الشفاف الواضح» المُمْتثل الخاضع لهذه الأيديولوجية، جزئيًا، فى ضوء هذه الأيديولوجية التى تكيفه وتطابقه معها. ولكن هذا التباين مضلل وخادع، على أية حال، إذا كان يقترح أن بعض النصوص تُباعد ، حقًا، غاياتها بينما تقوم نصوص أخرى بتكييف هذه الغايات. إن كلتا العبارتين وصف استعارى لآثار جمالية متبادلة، إنهما تُمَفْصلان علاقة عامة متغيّرة بين النص والأيديولوجية والتاريخ. لا نص، بصورة حرفية، «يكيّف نفسه مع محتواه»، ويلائم دوّاله مع بعض المدلولات المتميّزة عنها ، وما نحن بصدده هنا ليس العلاقة بين النص ومدلول منفصل عنه، بل العلاقة التى تربط الدلالة النصيّة (وهى «الشكل» و«المحتوى» كلاهما معًا) وهذه الدلالات المتخلّلة التى ندعوها بالأيديولوجية.

لكن ليست هذه العلاقة من النوع الذى يمكن قياسه، بالدرجة التى يقدم بها دلالاته علانيةً، رغم أن هذه الممارسة ربما تنتج فى نصوص بعينها علاقة مميزة بالأيديولوجية ولربما تنتجها هذه العلاقة. ولنعيد القول فإنه حتى النص «النثرى» يعيد إنتاج - وإن لم يكن ذلك بدقة وإتقان - هيمنة الدال على المدلول التى تعرفها القصيدة. إنه يعيد إنتاجها ببنيتها الكلية - عبر توزيع عناصره الداخلى المتسم بدرجة عالية من الاستقلال النسبى الممكن، فقط؛ لأنه لا يمتلك أى مرجع واقعى محدد.

ويظل بحاجة إلى حل هنا، غموضٌ بسيط يتعلّق بما يشكّل «مدلول» العمل الأدبى. إنّ المدلول ضمن النص هو ما دعوته «الوجود الواقعى الزائف» - الوضع المتخيّل الذى

كُتبَ « عنه» النص. لكن لا يمكن الربط بين هذا الوجود الواقعي الزائف والوجود التاريخي بصورة مباشرة. إنه، بالأحرى، أثرٌ أو مظهر من مظاهر العملية الدلالية للنص بكليتها. وما تدل عليه هذه العملية الكلية هو الأيديولوجية، التى هى نفسها دلالة على التاريخ. ويمكن توضيح العلاقات التى نحن بصددها هنا عبر هذا التخطيط البسيط :



إن «تشوّش» العلاقة بين الدال والمدلول فى الخطاب الأدبى «النموذجى تمامًا» هو أثرٌ لعلاقة ذلك الخطاب بكليته بالأيديولوجية. ويعود ذلك إلى كون مواد النص أيديولوجية أكثر من كونها تاريخية. لأن النص يوجد، إذا جاز التعبير، فى « الفجوة» التى يصنعها بين نفسه وبين التاريخ ـ وإلى كونه يفتقر إلى مرجع واقعى محدّد، لكنه يكشف عن ذلك الافتقار فى الاستقلال النسبى لتَبَنْيُنِه Structuration. يكشف النص «الشعرى» عن نفسه بسبب اللاتجانس القائم بين الدال والمدلول؛ حيث يبدو غياب غاية تاريخية ملموسة واضحًا وبيّنًا فى الهيمنة البالغة للعملية الدلالية على «الوجود الزائف».

لكن لنكن أكثر دقة فيما يتعلّق بالأيديولوجية التى يشتغل عليها النص والعملية التى يتحقق بها هذا الشغل. وصياغة المسألة بهذه الطريقة تعنى تجنّب التزييف والتضليل؛

لأن النص، كما سأجادل لاحقًا، لا يتقبّل مواد أيديولوجية خارجية غريبة عنه. إن الأيديولوجية توجد قبل النص، ولكن أيديولوجية النص تعرّف تلك الأيديولوجية وتحددها وتعمل عليها وتقوم بتشكيلها بطرق، لنقل، إنها لم تحدد سلفًا من قبل الأيديولوجية نفسها. ليس لإنتاج الأيديولوجية الخاص، الذى قد ندعوه «أيديولوجية» النص ، أى وجود قبلى. إنه متماثل مع النص نفسه. وما نحن بصدده هنا هو، حقًا، علاقة مزدوجة، ولا نقصد، فقط ، العلاقة المحددة موضوعيًا بين النص والأيديولوجية بل (وبصورة متواقتة) تلك العلاقة كما هى معروضة «ذاتيًا» ، كما هى محجوبة ومخفاة من قبل النص نفسه، كما هو ملمّحٌ إليها وكما هى معمّاة وملغزة. إن كل نص يُظهر ضمنيًا علاقته بمواد وجوده القبلى مقترحًا المسافة بين وجودها ووجوده (التباين بين ترولوب Trollope ومالارميه). وليست هذه العلاقة مفردة ووحيدة بالضرورة؛ فلربما يعبّر العمل عن اعتماده على العناصر السابقة لوجوده فى بعض عناصره المكوّنة لكى يؤكد ، فقط، على الاستقلال الخالص لعناصر أخرى.

تقدّم الأيديولوجية «النصّية ـ القَبْلية» نفسها فى العمل بوساطة أشكال متنوعة، بوساطة «اللغة العادية المألوفة»، والرمز والاصطلاح المتعارف عليهما، وعبر شفرة الإدراك الحسّى، وعبر نتاجات صُنعية أخرى. إنها تعرض نفسها أيضًا فى أشكال أكثر إتقانًا فى الصياغة؛ أى فى هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التى ربما تتخلل « اللغة العادية» ، ولكنها فى الوقت نفسه تنبثق من هذه اللغة بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى. وينبغى أن لا نغفل عن أنّ العمل قد ينجز علاقة مباشرة، نسبيًا، مع مثل هذه الصيغ. صحيح أنّ الأيديولوجية عادة ما تقدّم نفسها فى النص بوصفها «حياة» لا بوصفها أنساقًا ، بوصفها المادة الخام الفورية للتجربة لا بوصفها نظامًا من المفهومات . لكن معظم النتاج الأدبى للعالم المسيحى Christendom والكلاسيكية الجديدة والستالينية تسمح للأيديولوجية بالدخول إلى النص بشكل « خالص وصاف» نسبيا مكرّرة (أى الأيديولوجية) فئاتها بطرقٍ تحررها، إلى حد ما، من التماس مع «المعيش». فى مثل هذه الحالات يمكن أن نلاحظ علاقات مباشرة غير معتادة بين :

١ – أنساق أيديولوجية «عامة».

٢– خطابات أيديولوجية «عامة».

٣ – أنساق أيديولوجية جمالية.

٤ – خطابات أيديولوجية جمالية.

٥ – (وأخيراً) النص.

فى نموذج أدب العهد الستالينى، على سبيل المثال، تمتلك الأنساق الجمالية (الواقعية الاشتراكية) علاقة مباشرة متميّزة مع «الأيديولوجية العامة» منتجة صيغًا من الخطاب الجمالى يبدو، تماماً، وكأنه يحاكى الصيغ الأيديولوجية «العامة». لكن، وحتى مع مثل هذا العمل، فلا يمكن القول باختزال الوجود النصى إلى خطاب أيديولوجى. إن الأنساق الأيديولوجية تنتج سلسلة من الدلالات الأيديولوجية التى تشكّل مواد النص الفورية، ويمكن أن نرى فى هذه الدلالات «إنتاجًا» عينيا لمقولات أيديولوجية. إن دراسة النص هى دراسة إنتاج مثل هذه الأنساق المنتجة ـ تحليل للإنتاج الأيديولوجى المرفوع للقوة الثانية. فى العمل الأيديولوجى «الخالص» نسبيا تُنْتَجُ الخطابات لكى تظهر بوصفها «معكوس» الأنساق التى أوجدتها . وينبغى أن لا يفهم هذا الكلام فى ضوء النموذج الهيجلى باعتبار النص يقوم بـ «كونَنَة» (٢) مواده، مكتشفًا العام فى الخاص؛ إذ لا يبوح العمل بإيديولوجيته بـ «رفعه» الخاص إلى مرتبة العام، ولكنه يفعل ذلك عبر الخصوصية الفائقة لعملياته ـ عبر مجموعة دقيقة من التحولات والانحرافات التى تنتج أثر فعل «المحاكاة» البسيطة.

هناك نصوص أخرى، على كل حال، تكون فيها المواد المختارة، التى تناسب الإنتاج وتُلائمه، هى بوضوح تلك المواد «الفعّالة» التى تمتلكها الأيديولوجية ـ كما أفرزتها التجربة الفورية بصورة تلقائية، وكما شكّلها «لا وعى» بنية النسق. تأتى الأيديولوجية إلى النص، هنا، بصورة فعّالة جدا جاهزةً للدخول فى عمليات التحويل النصيّة. إن العلاقة بين العمل الأدبى و «اللغة العادية»، هنا، ذات دلالة عظمى على الشخصية الأيديولوجية. وبعيداً عن مثال الأعمال التى تكون فيها العلاقة مع اللغة

العادية علاقة نفى مباشر ـ مثل تلك الأعمال المكتوبة بلغة الطبقة الاستعمارية الحاكمة الغربية ـ يمتلك كل نص بعضًا من علاقة مع خطاب مجتمعه العام. ولكن هناك فَرْقًا واضحًا بين النص الذى يبدو وكأنه يعيد إنتاج هذا الخطاب (إنه «يبدو»، وهذا اصطلاح وتقليد أيضًا؛ إذ ينبغى أن نتعلّم كيف نقرأ مثل هذا النص) وبين العمل الذى تقوم أدواته بتحويل مثل هذا الكلام بصورة جذرية. ولكن ليست المسألة هى مسألة اللغة بمفهوم ضيّق؛ إذ إنّ قولنا : إن كل شىء يحدث فى النص هو شىء يحدث بوساطة اللغة مساوٍ لقولنا بأن كل شىء يحدث فى العالم يحدث بمشيئة الله. إن مثل هذه العبارة يمكن إلغاؤها تمامًا دون أن يؤثر ذلك على الوضع أبدًا. تشير الأدوات اللغوية فى سيدتى الجميلة وفى يقظة فنيغان إلى طاقم من تحوّلات «الخطابات» الأيديولوجية بالمفهوم الواسع للكلمة ـ (تحوّلات فى) الإدراك والافتراضات وعمليات الترميز. يُتوصل ، هنا، وبفضل عمل الأيديولوجية الجمالية، إلى إنتاج أنساق أيديولوجية كانت قد أنتجت سابقًا، ويمكن الادعاء بأنه ضمن هذا الإنتاج المرفوع للقوة الثانية، تتحقق العلاقة الصحيحة بين النص والأيديولوجية . وينجز النص، عبر وسائله وأدواته الشكلية، علاقة تحويل بينه وبين الأيديولوجية مما يسمح لنا بإدراك المُحيط المُخفى عادة الذى تنبثق منه الأيديولوجية.

يجادل لوى ألتوسير، انطلاقًا من هذا المنظور، قائلاً فى مقطع شهير من كتابه لينين والفلسفة:

«أنا لا أَعُدُّ الفن من الأيديولوجيات ولا أضعه بينها، رغم أنّ الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجية.. لا يمنحنا الفن (أعنى الفن الأصيل لا الأعمال ذات القيمة المتوسطة أو العادية) معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة؛ لذا فإنه لا يحل محل المعرفة (بالمعنى والمفهوم الحديثين: المعرفة العلمية). لكن ما يمنحنا إيّاه يظل، برغم ذلك، محتفظًا بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة . ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف. دعونى أشرح ذلك: أنا أعتقد أن خصوصية الفن وفرادته هى أنه « يجعلنا نرى»، «يجعلنا نحس» بشىء ما يُلمح ويشير مداورة إلى الواقع... إن ما يجعلنا الفن نراه هو الأيديولوجية التى وُلد الفن منها، ويستحم فى مياهها ، الأيديولوجية التى يحرر الفن نفسه منها بوصفه فنًا ويُلمِّح فى الوقت نفسه إليها... يعطينا بلزاك

وسولجنتسين «منظوراً» للأيديولوجية التى يُشِّ إليها عمل كل منهما ويتغذّى منها على الدوام، منظوراً يقتضى ضمنًا تراجعًا، تباعداً داخليا عن الأيديولوجية ذاتها التى تصدر عنها رواياتهما. إنهما يجعلاننا «ندرك» (لا أن نعرف)، بصورة من الصور، من الداخل الأيديولوجية الخاصة التى تُقيّد كلاً منهما ...»[٣].

إن العرض السابق عرضٌ موحٍ وغني بالاقتراحات، ولكنه غير كافٍ بصورة جذرية. فى عرض ألتوسير هناك التباس ملحوظ فى معنى «الواقعى» و« الأصيل»، وغموض شديد كما هو الحال فى مفهوم لوسيان جولدمان عن النص « الصحيح» Valid text. فى كلتا الحالتين يُدْرَجُ حكمٌ قيمى (أو أنه يُنْتَزَعُ)، بصورة غير شرعية، فيما يزعم أنه تقييم علمى لأشكال الفن؛ إذ هل تشكّل العملية الموصوفة هنا عنصراً من عناصر «الأصالة» الجمالية أو أن هذه الأصالة الجمالية تَنْتُجُ بالضرورة من أعمال تحتاج «أصالتها» إلى التقييم بوساطة معايير أخرى لم تفحص بَعْدُ؟ هل العمل «واقعى» لأنه يسمح لنا بأن ندرك الأيديولوجية التى يستحم فى مياهها؟ وعلى أية حال كيف يكون هذا حكمًا جماليًا؟ هل التبعيد distantiation أثر لقيمة ذات عوامل محددة أخرى؟ وكيف يمكن ، بالضبط، التوصل إلى مثل هذا التبعيد؟

يطوّر بيير ماشيرى Pierre Macherey هذه المقولة الجدلية؛ إذ يقترح أن هذا الأمر هو أثر ونتيجة للشكل الذى يهبه النص للأيديولوجية [٤]، ولكننا إذ نترك الأمر كذلك سنقف مُدانين بالشكلية. ليست الحقيقة كلها كامنةً فى كون علاقة النص بالأيديولوجية متأثرة بصورة فعّالة بأشكال النصوص. يبدو ألتوسير وماشيرى وكأنهما يبغيان إنقاذ النص وإعتاقه من عار الخضوع لما هو أيديولوجى صرف، ولكنهما فى المقاطع المقتبسة لا يفعلان ذلك إلاّ عبر الالتجاء إلى لغة مجازية غامضة («يلمّح»، «يرى»، «تراجع») تضفى قيمة بلاغية، فحسب، على التمييز بين «التبعيد الداخلى» والمفاهيم التى تقول بسموالفن على الأيديولوجية. ويبدو هنا وكأنه ينبغى للجمالى أن يسلم به كحالة متميزة وخاصة، ولكن بأسلوب معقّد غير مباشر. إذا كان الفن «الواقعى» لا يعد من بين الأيديولوجيات، فهل يعد، إذن، حقلاً استثنائيًا متميزاً فى التشكيلات الاجتماعية مُضافًا إلى الأنساق (التشكيلات) التى ميّزها ألتوسير أى : أنساق الاقتصاد، والسياسة، والأيديولوجية ، والعلوم؟ سيبدو ذلك، حقًا، تمييزاً مهمًا استثنائيًا معقولاً ـ

ولربما نظنه مفرطًا ـ نضفيه على الفن. والحقيقة أنّ ماشيرى، بشكل خاص، مدفوعٌ إلى موقعه الشكلانى الظاهرى بسبب من منطق نظرته إلى الأيديولوجية نفسها. فإذا تحدّثنا عن الأيديولوجية بوصفها «وهمًا» (حسب عبارة ماشيرى) فلسوف تقترب الأيديولوجية من حقل المعرفة بفضل إخراج شكلى فقط. ولكن إذا لم تكن الأيديولوجية معرفة فهى ليست وهمًا خالصًا أيضًا. إنّ النص يحقق علاقته مع الأيديولوجية بوساطة أشكاله، ولكنه يفعل ذلك بناءً على شخصية الأيديولوجية التى يعمل عليها. إن شخصية الأيديولوجية، مقترنةً مع العمليات التحويلية للأشكال الأدبية التى تنتجها وتخوّل لها أن توجد، هى ما يحدّد الدرجة التى يمكن أن تجعل النص يتوصل إلى إدراك متميّز أو إدراك تافه وباطل. لم يَنْسِبْ إنجلز، فحسب، إدراك بلزاك الصحيح، كما لم يَنْسب لينين إدراك تولستوى أو تروتسكى ، أو إدراك ماياكوفسكى، إلى وظيفة الشكل الحية والمُدْرِكة للواقع، وذلك بصورة متضمنة فى النص نفسه. إن العملية التى ينجزها النص هى العملية التى تنتج الأيديولوجية بواسطتها الأشكال التى تنتجها محددة، بصورة عامة، كلا الأدوات والأجهزة التى تعمل عليها وطبيعة العملية نفسها . صحيح أن النص، حين ينتج الأيديولوجية، يمنحها شكلاً، ولكن ذلك الشكل ليس اعتباطيا كما قد يقترح ماشيرى فى مناقشته بأنّ النص «يعطى الأيديولوجية شكلاً». وبالتأكيد، فإن هذا التحديد ليس تحديداً صارمًا ودقيقًا؛ لأنّ الأيديولوجية نفسها قد تنتجها أشكال أدبية متنوّعة، ولكنها، برغم ذلك ، سوف تُمكّن سلسلة من الأشكال من فعل ذلك ، ولن تمكّن أخرى من ذلك . تعرض «المواد» التى يعمل عليها النص، دائمًا، نفسها بـ « شكل» معيّن، كدلالات مرتبطة ومنظمة، بدرجة أكثر أو أقل من التماسك والالتحام، مما يشكّل ، جزئيًا، ما يدعوه فريدريك جيمسون «المنطق» الذى يتوفّر عليه محتوى النص . ولا يعنى هذا، بالطبع، وكأن الشكل يتغلّب على نقصان الأيديولوجية ـ وهو افتراض موازٍ للفرضية النقدية البرجوازية التى تقول بأن الفن يُنظِّم « عماء» التجربة. إن الأيديولوجية تشكيل متماسك نسبيًا، مما يحدّد، بصورة واسعة، هذه التعريفات البنيوية وتوزيعات المعنى التى أطلقنا عليها اسم الشكل الأدبى، لكن أشكال النص، ليست، من ناحية أخرى، مجرّد ظواهر ثانوية مصاحبة لـ «المحتوى» الأيديولوجى. كما أن لشكل المحتوى الأيديولوجى ـ البنية النسقيّة Categorial

للمعضلة الأيديولوجية ـ أثرًا محددًا وفاعلاً ، عامة، لا على النوع فقط بل على شكل النص أيضًا، لكن شكل النصّ نفسه ليس، بالطبع، متماثلاً مع نوعه الأدبى، إنه، بالأحرى، إنتاج متفرّد لهذا النوع.

إذا كان ممكنًا للعمل الأدبى أن يُرى بوصفه إنتاجًا أيديولوجيا مرفوعًا للقوة الثانية فمن الممكن أن نرى كيف يمكن لهذا الإنتاج المزدوج أن يلغى نفسه، جزئيًا، ويعكس ذاته ويحوّلها إلى الوضع الذى يمكن قياسه بالمعرفة. إن النص يكشف، فى إنتاجه تمثيلاتٍ أيديولوجية وبشكل متميّز حادٍّ ومحكم ومتماسك، الأنساق التى أنتجتها هذه التمثيلات. ولربما يكون تعبير «الكشف» تعبيرًا مضللاً هنا؛ إذ لا يعرض كل نص أنساقه الأيديولوجية على السطح: إن وضوح هذه الأنساق وظهورها يعتمد على صيغ النص الدقيقة التى يعمل عليها وعلى طبيعة هذه الأنساق نفسها كذلك. فى معظم الأعمال الأدبية يكون حجب الأنساق الأيديولوجية ، و«جعلها طبيعية» وتنويبها فى تلقائية المعيش، أثرًا للصيغ المُنتجة. بهذا المعنى، فإن ما تفعله الأيديولوجية للتاريخ يرفع العمل الأدبى للقوة الثانية؛ إذ يقوم بإنتاج الدلالات التى يجعل التاريخ نفسه بوساطتها طبيعيًا، جاعلاً إيّاها هى نفسها طبيعية، لكن العمل يكشف فى الوقت نفسه (للنقد، إن لم يكن للنظرة المتفحّصة العارضة) كيف أن هذه الطبيعية هى أثرٌ لإنتاج بعينه. إذا كان النص يعرض نفسه باعتباره «طبيعيًا» فإنه يُظهر نفسه باعتباره حيلة وبراعة مشيّدة ومبنية، وفى وسط هذه الثنائية يمكن أن نتبيّن علاقته بالأيديولوجية.

من الضرورى، إذن، أن نفحص معًا تشكيلين أساسيين متبادلين فيما بينهما: طبيعة الأيديولوجية التى يعمل عليه النص والصيغ الجمالية لذلك العمل. لربما يعمل النص على أيديولوجية تتضمن عناصر واقعية و«يذوّب» ، فى الوقت نفسه، هذه العناصر، كليًا أو بصورة جزئية، بوساطة الأسلوب الذى يعمل به. بعكس ذلك، قد تتحوّل أيديولوجية «فقيرة» بصورة ملحوظة، بوساطة الأشكال الجمالية، إلى شىء يقترب من المعرفة. وهناك أوضاع أكثر تعقيدًا يمكن أن تنشأ أيضًا. ولربما يقول المرء، على سبيل المثال، إن قصيدة مثل الأرض الخراب تصدر عن إشكالية «خصبة» أكثر امتلاءً بالاحتمالات، وذلك بسبب الأسئلة المعقدة والواسعة المدى التى تستطيع طرحها ، وهى بذلك أغنى من الشعر الجورجى، مثلاً، لكن هذه الطاقة الاحتمالية العالية

«مُجمَّدة» أو مكبوتة نتيجة للأثر الخاص الذى تلعبه أشكالها الأسطورية. لكن، لربما يمكن الادعاء بأن هذه الأشكال تلازم الإشكالية نفسها، وأن أدوات القصيدة المشوّشة التجريبية هى ما يقوم بتحويل تلك الإشكالية إلى إدراكات تقع خارج مجالها. إن الأيديولوجية وصيغة الإنتاج الجمالية هما تشكيلان معقّدان ، بصورة نموذجية، ويمكن أن تنشأ علاقات تناظر وتعارض خاصة وعديدة بين عناصرهما.

إن جانبًا آخر من جوانب ضعف الصيغة الألتوسيرية هو ما يمكن أن ندعوه الموقع المركزى للمستهلك ؛ إذ يبدو (فى صيغة ألتوسير) وكأن القارئ هو الضامن النهائى لصحة النص ـ كأن «ذاتنا» هى التى «ترى» الأيديولوجية التى «يسبح» فيها العمل و «تحس» بها مما يضمن «موثوقية» العمل. صحيح أنّ العمل نفسه هو ما ينتج مثل هذا الأثر، ولكن لأن آليات هذه العملية قد تركت دون فحص فقد انتقل التركيز لينصب على «استجابة القارئ». لقد صينت الإشكالية الإنسانية الليبرالية بشكل مختلف . إن ما يتكشّف لنا الآن هو الأيديولوجية بالضبط فى لحظة التبصّر والإدراك البالغين لا الواقع. وبالتأكيد فإن من الضرورى هنا أن نعود إلى العملية المنتجة للنص نفسه. لقد اقترحت أنّ النص الأيديولوجى «الخالص» نسبيا يُنتج خطابات أيديولوجية لكى «يعُيدها» إلى الأنساق التى تسبّب فى ظهورها. لكن علاقات أخرى بين النص والأيديولوجية ممكنة أيضًا؛ إذ لا مجال هنا للحديث عن علاقة تاريخية ثابتة غير متحوّلة. إن نصوصًا أخرى قد تنتج خطابات أيديولوجية لكى تعرض درجات متباينة من الصراع الداخلى والاضطراب ـ اضطراب أنتجته تلك الإزاحات والتحوّلات الأيديولوجية المفروضة على النص بقوة الضرورة لكى تصل ، وَفْقًا لقوانين إنتاجها الجمالية، إلى «حل» لهذه المشكلات. فى مثل هذا النص فإن التساوق النسبى للأنساق الأيديولوجية يُميط اللثام عن وجهه ليظهر فى شكل كتمان يكشفه انعدام التساوق فى النص والتشوّش الدال فى محاولة لإيجاد «حل» لهذه المشكلات.

ولكن من الضرورى أن لا نفهم كلمة « حل» فهمًا حرفيا هنا. إننى لا أعنى هنا بـ «الحل» جوابًا لسؤال واضح ؛ إذ إنّ هذا الأمر محل اهتمام أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة بصورة ملموسة. ولكن بتعبير أقل حرفية، فإن كل نص يمكن النظر إليه بوصفه «مشكلة» تتطلّب «حلاً»؛ والعملية التى يقوم بها النص هى نوع من حل المشكلة. لنقل،

إن كل نص يفترض وضعاً أوليًا ابتدائيًا، ويخضع هذا الوضع، تاليًا، إلى التحوّل؛ إذ فى كل نص يحدث شىء ما . وهذا واضح تمامًا وبيِّنٌ فى الأدب الحكائى، وهو البنية التعبيرية البسيطة أ ـ ب ـ جـ حيث تتدخل ب لتقوم بتحويل أ إلى جـ ، ولكن هذا الأمر يصدق حتى بالنسبة إلى الأعمال غير الحكائية، بل إنه ليصح فى حالة القصيدة التصويرية imagist المُحكمة البناء. إننى أعنى بـ «المشكلة» العناصر المعطاة الأولى للنص، التى سيُصنع منها شىء ما ، ويُصور هذا الصنع، بوصفه تعاقبياً diachronic، فى نصوص بعينها فقط (النصوص الحكائية بصورة خاصة). إن العناصر المعطاة الأولى للنص لا تحتاج أن تكون أولى زمنيًا، وحتى لو كانت كذلك، فإن هذا هو المؤشر الشكلى أو العام فحسب لحل المشكلة وهو جوهرىٌّ تزامنى Synchronic. إن البنية الحكائية فى توم جونز Tom Jones تُحوِّل وضع توم الأولى (البدئى) فى قصر الفردوس فى سلسلة من الأحداث والوقائع التى «يعاد حلها» عندما تصل « الأحداث» إلى وضع قارّ. لكن هذا المحور التعاقبى ليس أكثر من مؤشر لحل « تزامنى» لبعض الصراعات الأيديولوجية المستمرة فى الوجود (الحرية/السلطة، الإخاء/المراتبية، العناية الإلهية/التدبّر والحكمة ... وهكذا) وهى ما يقترح فى نصوص معاصرة لها زمنيًا ـ مقالات بوب فى الأخلاق Moral Essays، على سبيل المثال ـ شكلاً «تزامنيًا» بصورة مباشرة. ولا نريد أن نجادل هنا ونقول إن المحور التعاقبى عارضٌ، فحسب، ومستوى ظاهرى خالص فى النص؛ بالمقابل، فمن الدال أيديولوجيًا أنّ « المشكلة»، فى وضع بعينه، يجب أن « تُقاس زمنيًا »، أن تُسلْسل وتُنظّم. لكن «المشكلة» و «الحل» مُعطيان متلازمان دائمًا بوصفهما وصفين متبادلين لصيغ اشتغال العمل الأدبى على أيديولوجيته. ولا يوفّر النص ، بالضرورة، جوابًا محدداً لسؤال بعينه؛ لأن طبيعة « عدم وجود حل» دالة كطبيعة «وجود حل» ، كما أن أى نص لا يفتقر إلى حل كنوع من التوقف والانتهاء فحسب. فإذا كان للنص أن يكون نصًا «نهائيا» (مكتملاً) ـ إذ ليس هناك من حل آخر لأن كون النص مكتملاً هو جزء من تعريفه ـ فإن على « عدم وجود حل» أن يكون دالاً. ولا يزال «عدم وجود حل» موضع خلاف أكثر من غيره ـ وهو يتحدد (عدم وجود حل) بالطريقة التى طرحت بها «المشكلة». بهذا المعنى، فإنّ كل نص هو جواب سؤاله الخاص؛ حيث يقترح النص على نفسه مشكلات من النوعية التى

يستطيع حلها أو يتركها بلا حل دون حاجة إلى استجواب عناصر إشكاليتها، بصورة جذرية. إن المشكلة والحل عنصران متزامنان؛ بمعنى أنّ النص يعمل على مواده لكى يطرحها، منذ البداية، فى شكل قابل للحل (أو شكل غير قابل للحل بصورة مقبولة) وذلك فى محاولته الفعلية لإيجاد حل. ولذا فإنه لذو أهمية أن نقرأ النص بالعودة إلى الوراء ، إذا جاز التعبير، لنفحص طبيعة «مشكلاته» فى ضوء «الحلول» التى يقدّمها. فإذا أُعطينا العناصر الأولية للعمل فباستطاعتنا تكوين نماذج لـ «حلول» أيديولوجية مسموح بها، وهذا واحد من المعانى التى يمكن أن يفيد بها القول إن العمل «يحدد نفسه». فى وضع أكيد من العلاقة بين الأيديولوجية «الجمالية»، تكون تبديلات، بعينها، بين العناصر النصيّة، ممكنة . فإذا افترضنا وجود عنصر أ (مثلاً) فإن النص سوف يحتل موقع ب أو موقع جـ لا موقع ص. إنها ، حقا، صفة النص المزدوجة (الثنائية) الناشئة عن هذا الوضع ؛ ففى تأليفها وجمعها بين الإرجاء وتعليق (القارئ) -Sus pense والمنطق الداخلى، الانفتاح والانغلاق، اللعب الحر (غير المقيّد) والاستقرار (واللعب المقيّد)، بين المؤقت والنهائى الحاسم، تُقيمُ التجربة المُشخصة المميزة للقراءة.

من المهم هنا أن نقبض على عمق العلاقة بين «الأيديولوجى» و «الجمالى». إنّ النص لا «يختار» الصراعات الأيديولوجية لكى «يحلها» جماليا ؛ لأن شخصية هذه الصراعات نفسها قد حددت، بإفراط، بوساطة الصيغ النصية التى أنتجتها. لربما تنتج صيغة النص، فى حل صراع أيديولوجى بعينه، صراعات نصيّة على مستويات أخرى فى النص ــ على سبيل المثال ــ مما يحتاج بدوره إلى «معالجة» . لكن العمل هنا، يقوم بـ «معالجة» صراع أيديولوجى بدعوى حل مشكلة جمالية محددة، ولذلك فإن عملية حل مشكلة النص ليست متعلّقة، إطلاقًا، بمرجعيتها التى يمكن إسنادها إلى معضلات أيديولوجية محيّرة سابقة الوجود. إنها، بالأحرى، شأن يتعلّق بتقديم الأيديولوجية لنفسها فى شكل «جمالى» أو عكس ذلك ــ أى (فى تقديم) حل جمالى لصراع أيديولوجى ينتج بدوره مشكلة جمالية تتطلب حلاً أيديولوجيًا، وهكذا. ليست المسألة بسيطة إلى الحد الذى يمكن القول فيه إن الأيديولوجية تُزوِّد النص بالـ «مواد» من أجل عملياته الجمالية الشكلية (والتشكيلية). إن المعالجة النصية هى، بالأحرى، تمفصل متبادل معقّد للاثنين (الأيديولوجية والنص)؛ حيث تعرِّف الصيغ الجمالية

المشكلات الأيديولوجية وتحددها لكى تستطيع الأخيرة مواصلة إعادة إنتاج نفسها، ولكن ذلك لا يحصل إلاّ ضمن حدود وموضوع المشكلات التى يقررها التعيين المفْرط، الخاص بها، للأيديولوجى فيها. وهذه حالة من الحالات التى تكون فيها عمليات الصراع وحلّ الصراع متزامنة أكثر من كونها متعاقبة. إن كل عبارة وكل صورة فى النص، إلى الحد الذى تكون فيه محددة من قبل النص كاملاً وتؤثّر فى تحديد النص بكامله، إلى الحد الذى تكون فيه نِتاجًا ومنتجة، الرحيل وغاية الرحيل، هى، فى الآن نفسه، «الجواب» و«السؤال»؛ إذ تحشد إمكانيات جديدة للصراع فى اللحظة نفسها التى تحمل على عاتقها عبء «الحل» المؤقت. لربما تقول ، إذن ، إن النص، بهذا المعنى «يُنتج نفسه»، ولكنه يُنتج نفسه فى علاقة ثابتة مع الأيديولوجية التى تسمح له بامتلاك مثل هذه الاستقلالية النسبية، بحيث يكون هذا التطوير والإحكام والتوسيع elabora-tion واستعادة الخطوط الخاصة بمعانيه هو فى الوقت نفسه إنتاج أيديولوجية مُحدَّدة. لربما يقول المرء، أيضًا، إن علاقة النص بنفسه علاقة إشكالية ؛ لأنها، فى الوقت نفسه، علاقة بمشكلات أيديولوجية بعينها. لذا، فإن النص لن يكون ، أبدًا، منسجمًا مع نفسه، لأنه لو كان كذلك فلن يكون لديه ما يقوله على الإطلاق. إنه ، بالأحرى، العملية التى يصيرُ فيها منسجمًا مع نفسه ــ المحاولة التى يقوم بها ؛ لكى يتغلّب على مشكلة نفسه، وهى مشكلة أنتجتها حقيقة كون النص نفسه إنتاجًا لـ «حل» أيديولوجى أكثر من كونه انعكاسًا لهذا الحل.

لربما يكون مفيدًا أن نعود مرة أخرى، عند هذه النقطة، إلى عمل بيير ماشيرى. يَدّعى ماشيرى أنّ الأعمال الأدبية غير منسجمة ومتنافرة داخليا ، وأن هذا التنافر ينشأ من العلاقة المميزة بين هذه الأعمال والأيديولوجية. إن المسافة التى تفصل العمل عن الأيديولوجية تُضَمِّنُ نفسها فى المسافة الداخلية، لنَقُلْ، التى تفصل العمل عن نفسه وتجبره أن يتضمن اختلافًا فى المعانى وانقسامًا لا يتوقفان. إن جعل الأيديولوجية تعمل يجعل النص، بالضرورة، يلقى الضوء على الغيابات absences ويبدأ فى «إنطاق» المساحات الصامتة لتلك الأيديولوجية. ينطوى النص الأدبى، بعيدًا عن تشكيل وفرةٍ مُوحّدة من المعانى، على علامات محفورة داخله، على بعض الغيابات الحاسمة الفاعلة التى تحرف دلالاته المتعددة وتحوّلها إلى صراع وتناقض. هذه الغيابات ــ أى

«ما لا يقوله» العمل ـ هى ، تمامًا، ما يربطه ويقيّده إلى إشكاليته الأيديولوجية. إن الأيديولوجية حاضرة فى النص فى صورة غياباتها البليغة. ليست مهمة النقد، إذن، أن يُمَوْضِعَ نفسه فى الفضاء ذاته الذى يُمَوْضِع النص نفسه فيه جاعـلا النص يقـول أو يكمل ما تركه، بالضرورة، وأغفل قوله. فى المقابل، فإن وظيفته هى أن يَضَع نفسه فى الموضع غير المكتمل، إطلاقًا، للعمل لكى يُنَظِّره ـ ليشرح الضرورة الأيديولوجية لـ «اللا ـ مقول » الذى يُشكِّل المبدأ الأساسى لهويته. إن غايته هى لا شعور العمل، تلك المنطقة التى ليس العمل واعيًا بها، ولن يكون. إن ما «يقوله» النص ليس تمامًا هذا المعنى أو ذاك، ولكنه، وبدقة، اختلاف المعانى وانفصالها ، إنه يتمفصل مع الفضاء الذى يقسم معانى النص المتعددة ويُوثِقها معًا. إن مهمة النقدِ هى أنْ يُظْهِر ويشرح كيف «يتجوَّفَ» النص بوساطة علاقته بالأيديولوجية ـ كيف تُدْفَع الأيديولوجية، عندما نجعلها تعمل، نحو تلك الفجوات والحدود التى هى نفسها نتاجٌ لعلاقة الأيديولوجية بالتاريخ. توجد الأيديولوجيـة؛ لأن هناك أشياء لا ينبغى أن يُتكلّم عنها. بجعل الأيديولوجية تعمل يبدأ النص فى إضاءة الغيابات التى هى أساس خطابها المتمفصل وقاعدته، وبفعلها لهذا تساعد فى « تحريرنا» من الأيديولوجية التى يُعَدُّ ذلك الخطاب نتاجًا لها. وما يستحق التنويه به هنا أن صياغات ماشيرى تقترح إمكانية التلاقى بين النقد الماركسى وعالم كبير كثيرًا ما صُوِّر، فى هذا النقد، بوصفه صمتًا بليغًا؛ أى فرويد. يجادل فرويد، فى كتابه تأويل الأحلام وفى أمكنة أخرى، أن على محلل الأحلام أنْ يخترق المضمون الظاهر لحُلم ليكشف عن مضمونه الكامن. ولكن ليس هذا تمرينًا تأويليًا بسيطًا ؛ لأن مهمة المحلل ليست فقط أن يكشف معنى النص المُحرّف والمشوه، بل أن يكشف ويفضح معنى تشويه النص وحرْفِه نفْسَهُ. لنقُلْ إن على التحليل النفسى أن يُعيد تركيب ما يدعوه فرويد « عمل الحُلم» ـ العملية الحقيقية لإنتاج الحُلم. إن « حقيقة» الحلم تكمن، بالضبط، فى تشويهه. ينبغى على المحلل، حقا، أن ينزع ما يدعوه فرويد «الطبقة العليا للحلم»، وهى نتيجة لمعالجة ثانوية للحلم من قبل الوعى بعد أن يفيق الحالِم، ولكن هذه العملية، ببساطة، هى مجرّد عمل أولى من أجل مُعالجة الطبقة «العميقة» للحلم؛ أى الرموز التى تعبّر عن مضمون نهائى وحاسم فى شكل خادع ومتنكّر. توجد « الطبقة العليا للحلم» ،حسب فرويد، لكى تُنظِّم الحلم وتملأ

فجواته وتُسوِّيَ تعارضاته وتناقضاته وتُنتج منه نصاً منسجماً ومتماسكاً نسبياً. ولكن خلف هذا يكمن نص الحلم الحقيقى غير المكتمل المنقسم ذاتياً، المبتور الذى يقاوم التأويل، وهى مقاومة تظهر فى تردّد المريض وربطه غير المباشر ونسيانه لأجزاء نصّه. ويعتقد فرويد أن ضغط المقاومة هذا متجذّر فى أصل تكوّن الحلم ومسئول عن «الفجوات»، والغموض والإبهام والتشوشات التى قد تعترض تواصل أكثر الأحلام جمالاً. إن الحلم، بوصفه نصاً مُشوهاً ومبتوراً، هو صراع وحل للصراع بين مادة اللاشعور، التى تبحث لها عن تعبير، وتدخل الرقيب الأيديولوجى. والسياق النموذجى لهذا هو أن اللاشعور قادر على أن يقول ما يريده، ولكن ليس بالطريقة التى يريد قول ما يريده بها، بل بصورة ناعمة مشوّهة، ولربما بصورة غير ملحوظة. إن هذا التنافر بارزٌ، بشكل خاص، فى فجوات النص: يلاحظ فرويد أن «توقفات Breaks النص هى أماكن يسود فيها التأويل، وهى أنا مُغَرَّبة ego-alien رغم كونها نِتاجاً للأنا».

لربما تطابق «الطبقة العليا للحلم» لدى فرويد ما يدعوه ماشيرى النقد «المعيارى»؛ ذلك النقد الذى يرفض النص كما هو، و«يصححه» ويعدّله بمقارنته ببناء مثالى تقريبى لما «يمكن» أن يكون عليه، ويطّرح الطبيعة الحاسمة النهائية لحضوره الصراعى الجزئى. إننا نقبض على النص بوصفه تكراراً وإعادة تخييلية مجرّدة لغاية مفهومية فكرية «تسبقه»، وهو مفهوم يوجد فى النص كحقيقة باقية أو جوهر يحيد عنه النص، والإيماءة النموذجية للنقد «المعيارى» هى أن ينقش ويحفر عبارة «بالإمكان فعل الأفضل» على حواف العمل. إن الوهم النقدى «المعيارى» هو فى حد ذاته إزاحة فحسب للمغالطة التجريبية التى «تتقبّل» العمل، ببساطة، كلحظة تلقائية معطاة. إن النقد «المعيارى» يتدخل ليُعالج النص ويُعدّله لكى يكون بالإمكان استهلاكه بصورة أفضل؛ لذا فبالإمكان قياس الطبقة العليا للحلم بالنص الأدبى كما يعرفه النقد «المعيارى» وكما يُعرِّف هو نفسه، إذا جاز التعبير ــ النص فى الصورة التى «يرغب» أن يظهر بها، تلقائياً، مُكتملاً ومن ثمّ أيديولوجيا. يتطابق نص الحلم «الواقعى»، بالمقابل، مع النص الأدبى كما يعرفه النقد العلمى بوصفه «غير واعٍ» لذاته يتشكّلُ عبر تلك العلاقة بالأيديولوجية التى لا يستطيع التحدّث عنها صراحةً، ولكنه يستطيع، فقط، أن يعبّر عن مظاهر تشويهاتها. يشرح فرويد وماشيرى ويوضحان ثغرات النص وفجواته

بإحالة الخطاب الذى فى موضع تساؤل إلى شروط إنتاجه، ويرسم ماشيرى نفسه هذا التوازى عندما يعلّق قائلاً إن فرويد يُمَوضِعُ معنى الحلم فى مكان ما خارج هذا الحلم، فى البنية التى هى النتاج نفسه. وفى حالة كل من الحلم و النص الأدبى لا تكون تلك البنية حاضرة ضمن الخطاب بوصفها «صورة مصغّرة للعالم»، بل إنها، بالضبط، ما يمزّق الخطاب ويجعله غير متماثل؛ لذا فإن الأيديولوجية تظهر فى النص كصيغة من صيغ الفوضى واللانظام. إن مهمة كل من النقد وتحليل الحلم، إذن، هى مَفْصَلَة ذلك الذى يتكلّم عنه الخطاب دون أن يقوله ـ أو، بصورة أكثر دقة، فحص آليات التحريف والتشويه التى تُنْتج ذلك الخطاب الممزق لإعادة تشكيل وبناء العملية التى يُنْتَجُ عبرها العمل؛ حيث يعانى النص إزاحةً داخلية بفضل علاقاته بالظروف التى تَشْرُطُ إمكانيات وجوده.

قد تؤخذ «طبقة الحلم العليا» لدى فرويد كمطابقة لما يمكن دعوته بالنص « الظاهرى» ـ تلك الوَفْرة، المتسقة ذاتيًا، من المعنى التى تُسْلِم نفسها «تلقائيًا» للعين الفاحصة بوصفها خطابًا «مقروءًا» بصورة دائمة. وهذا الحضور الظاهرى للنص يلعب دوره، ضمن الأيديولوجية البرجوازية، فى تشكيل القارئ وتكوينه بوصفه «فاعلاً» منسجمًا ذاتيًا ومساويًا للنص يَتَمَركزُ فى الفضاء المتميّز للمعنى الملائم تمامًا. ولكن فى مقابل ذلك الحضور الظاهرى «وعلى الضد منه» ربما ينبنى النصُ «الواقعى»، أى الخطابُ الذى يوجد النص « الظاهرى» ليحجبه ويكتمه بإعادة تشكيله له بصورة دائمة (بخياطته **Suturing**) . ليس الناقد، بالطبع، اختصاصيًا فى معالجة النص . إن مهمته ليست أن يشفيه أو يكمله، ولكن أن يشرح كيفية كونه ما هو عليه. وبرغم ذلك فإن قياس النقد بتحليل الأحلام هو عملٌ موحٍ، ولكنه ليس كذلك على الإطلاق بسبب التشابه بين النص والحلم بوصفهما صيغتين من صيغ الخطاب. إنّ العلاقة الإشكالية بينهما وبين شروط إنتاجهما تؤدى، فى كلتا الحالتين، إلى خطاب مُلتبس ضمنيًا، كما هو الأمر فى العبارات التى يصف فيها فرويد وسائل الحلم وآلاته؛ إذ تقترح هذه العبارات «الأدبية» الحلم باعتباره لغةً عادية من القواعد النحوية محتشدة بتبديلات فى التشديد الدلالى تعمل حسب «ضغوط واهية الصلات ببعضها » وعمليات دمج وتركيز لموادها مما قد يستلزم تعليقًا للقواعد المنطقية الأولية. وهذا لَبْسٌ ملائم لإزاحة المعنى وحذفه،

وهو من ثمّ صيغة ملائمة تماماً للنص الأدبى. لقد قلت فيما سبق : إن الدرجة العليا من الاستقلال الذاتى النسبى التى يمتلكها الوجود الواقعى تُنتج عينيتها وماديتها النموذجيتين وتركيز معانيها المفرط فى تحديده على نحو مميز، لكن هذا التركيز يتسبّب فى ظهور الطبيعة المُلتبسة متعددة المعانى، بصورة نموذجية، للغة الأدبية. فبما أنّ الخطاب الأدبى لا يمتلك مرجعًا واقعيًا محدّدًا فإن دلالاته تبقى متعددة «مفتوحةً» جزئيًا بطريقة تمكّن عمليات انزياح المعنى وحذفه، المتسببة عن علاقته بالأيديولوجية ، من الحدوث.

إن مفهوم ماشيرى للعلاقة بين النص والأيديولوجية مفهوم خصب ومورح، ولكن يجب أن يقال إنه أيضًا جزئى. إن المفهوم المركزى للغياب فى عمله يَسلُك بوصفه رابطًا نظريًا بين عناصر الفكر الماركسى وعناصر الفكر البنيوى. ويسمح له، ذلك ، باختصار أن يحافظ على درجة عالية من الاستقلال للنتاج الصُنْعى artefact فى حين يقوم، فى الوقت نفسه، بربطه بالتاريخ. إنه ، بعبارات أخرى، مفهوم ذو ضرورة مطلقة إذا كان لنظرية شكلية، جوهريًا، موضوعها لغة الأدب أن تتعايش مع المادية التاريخية ــ إذا كانت للمناظرات الأدبية فى روسيا العشرينيات أن تتفوّق وتسمو على زمنه بضربة واحدة. ولكن الأمر لا يتضمن ، فقط، شيئًا من الهيجلية فى تصور هوية العمل ككلية تشكّلت بوساطة شىء غيرها . إن فهمًا سلبيًا، بصورة جوهرية ، لعلاقة النص بالتاريخ يتضمن خطر الوقوع فى نوع جديد من الدوغمائية؛ إذ يضع، بلا شك، عقبة مفيدة فى وجه تلك الصيغ «الإيجابية» المُسْرفة التى يستخدمها بعض أتباع الهيجلية الجديدة والنظرية الماركسية «الفجّة». ليس صحيحًا، بصورة ثابتة، أنّ النص يشرع فى العمل فى فوضى وتشوّش داخليين عظيمين بوساطة علاقته بالأيديولوجية أو أنّ مثل هذه العلاقة تتشكّل، ببساطة، نتيجة لدفع النص الأيديولوجية لكى تواجه التاريخ الذى تنكره. لقد رأينا، حتى الآن، أن هناك نصوصًا تقيم علاقة «مشحونة» أقل من غيرها بالأيديولوجية دون أن «تعيد إنتاجها» إطلاقًا. إن مقالة بوب عن الإنسان نسخة معدّلة عن الأيديولوجية «منتجة» بإتقان، وبذلك لا تعمل الأيديولوجية فى صراع مع نفسها؛ حيث يمكن للتضادات المقبولة المتضمنة فى الأيديولوجية («المفارقات الضدية») أن يُتفاوض بشأنها دون أدنى تشويش ذاتى. هناك نصوص أخرى تَعرِضُ، حين تعمل

على العناصر المكوّنة للأيديولوجية وتقوم بإزاحتها وتحويلها باسم إيجاد «حل»، طَقْماً من التنافرات dissonances، ومع ذلك فإنها لا تعمل على جعل هذه التنافرات فى وضع صارخ من التضاد الذاتى. فى مثل هذه النصوص فإن الخطابات الأيديولوجية المُختارة أكثر «براءة» تجاه التحديد الأيديولوجى المُباشر ، وأكثر تلوّثًا والتباسًا من هذا المنظور، ولذا فإن هذه الخطابات ، وبسبب كونها بحاجة إلى أن تُنْتج بصرامة أكثر، تَنمُّ فى هذا الفعل عن درجة معيّنة من التمرّد على صيغة الإنتاج. وتبدو الفئات الأيديولوجية التى فى موضع خلاف هنا وكأنها لا تحدد «بتلقائية» خطاباتها المناسبة، بل إنها ، بالأحرى ، «تقدّم» للعملية الجمالية عدداً من البدائل والصيغ غير المحددة ـ الصيغ غير المحددة التى ينبغى أن «تُجرَّد» ، ولكنها ينبغى، ولربما إلى درجة كبرى أو صغرى، أن تبقى متجمعة حولها فى إنتاج المعنى النهائى. إن بعض شعر بوب، ثانية، هو مثال نموذجى هنا ؛ لأن جزءًا من « الأثر الجمالى» الخاص بذلك العمل هو الوضوح الدرامى الثابت لآليات التحويل الجمالى، وهو وضوح مُخفى ومكتوم و « مُصيَّرٌ طبيعيًا» فى الفعل نفسه.

لِنَقُلْ : إن النص يَعرِض، متباهيًا، وهمًا ذا « حرية» محدودة فى مواده، وكأن وزنها الخاص ولَمْحيتها allusiveness قد تسمح لها بالهروب من الخضوع للعملية الجمالية لكى تبرهن، فقط، أن مثل هذا الخضوع، مع ذلك، صُلْبٌ وعنيد. إن الكلمات والعبارات تومئ إلى أماكنها التى كانت تحتلها فى الخطابات «ما قبل النصيّة» ؛ لكى تتنازل فقط عن حتمية موضعها النصى، وكذلك عن مكانها فى التشكيل الأيديولوجى الخاص بها. أو أنّ هناك ، مرة أخرى، كما يجادل ماشيرى، نصوصًا تنتج فيها عملية إخراج الأيديولوجية وتقديمها mis-en-scéne انقسامًا ذاتيًا خطيراً فى المعنى ـ ومثال ذلك عمل مثل الاستهلال The prelude تتمزّق فيه أيديولوجية تطورية عضوية بوساطة «بقع زمنية» ظُهورية epiphanic متصلّبة، وبوساطة مادة متمردة ترفض أن تُمْتَص وتُتشرب. هنا تتعارض أيديولوجية النص «الرسمية» مع الصيغ التى تقوم بإنتاجها . إن ما يقال فى نزاع مع ما يُعرض ويُرى. فإلى الحد الذى ترتد فيه الاستهلال عن الحافة المأساوية لما تُلمعُ إليه ظهوراتها المُنعزلة قد يقال إن أيديولوجيتها «الرسمية» قد انتصرت ، لكن قد يُقال عكسُ ذلك عن قصيدة أو اثنتين من قصائد «لوسى» Lucy؛

حيث تشق بعض الضغوطات المبهمة طريقها لتحول الأيديولوجية «الرسمية» إلى سؤال جذرى هناك، بعبارة أخرى، طرائق متعارضة تضغط فيها الأيديولوجية على النص لكى يختل نظامه ويضطرب؛ وينبغى، هنا أيضًا، أن نفرّق بين اختلال نظام المعنى (أو مستويات المعنى) واختلال نظام الشكل. إن الاستهلال مشقوقة ومصدّعة شكليًا بوساطة تناقضاتها الأيديولوجية؛ فهى بسبب كونها غير قادرة على الوصول إلى الذروة الملحمية المجرّدة غير المتشقّقة تنزع أن تكون كذلك . إن شكها الشامل وتفاوت جودة نسيجها وترددات السرد واستعاداته وتبدلات وجهات النظر هى جميعًا فى نزاع مع منظورها الاستشرافى لتطورية مُواسية، وهى مؤشرات على افتقارها إلى الوحدة والتواؤم مع ذاتها. لكن الصراعات الأيديولوجية فى بعض قصائد «لوسى» ، بالمقابل، تضيئها ، بحرص ودقة، سلامة شكلها غير المكدّرة.

أن ننادى من أجل علاقات تفاضلية بين النص والأيديولوجية لا يعنى أن ننادى بالانتقائية، بل يعنى أننا ندعى أن هذه العلاقات متحوّلة تاريخيا ـ وهى متحوّلة مثلها مثل الأيديولوجية «العامة» والأيديولوجية «الجمالية» كذلك ـ ولذلك فإنها تفتقر إلى تحديد وتعريف تاريخيين دقيقين. إن مثل هذه المُتغيرية يمكن أن يُقْتَفى أثرها فى عمل مؤلف واحد ومثالى، الآن ، توماس هاردى ، تقوم روايته تحت الشجرة المخضرة الأوراق Under The Greenwood Tree بإنتاج أيديولوجية «رعوية» pastoral ، وبقيامها بذلك تكشف حدودها والأشكال المُمَسْرحة للحركية الاجتماعية والتمزّق والانحلال التى تستطيع مثل هذه الأيديولوجية تطويقها وشمولها. لكن على الرغم من ذلك لا يُسْمَحُ لتلك العناصر أن تُخرِّب، جذريًا، الشكل الرعوى الذى يقترحه العنوان الفرعى، والذى يتضمن مفارقة ساخرة بصورة جزئية: «لوحة ريفية من المدرسة الهولندية»؛ حيث يصون النص نفسه بنوع من التبعيد لا يقدر على امتصاصه. بعيداً عن الجمع المهتاج Far From the Madding Crowd عنوان أكثر صراحة فى تضمنه مفارقةً ساخرة، وهو عنوان مناسب لرواية تستخدم، بصورة مكثّفة، التقنيات الواقعية لكى تولّد أيديولوجية «رعوية» مما يجعلها تشرع فى التساؤل جذريًا حول ذاتها رغم أنها تصادق، دون تأكيد، على رفضها النهائى للتراجيديا. إنّ التنافرات الشكلية فى عودة المواطن The Return of the Native وعمدة كاستربريدج -Th Mayor of Castar

bridge التى «تلوث» بصورة نموذجية، المركبات الهاردية Hardyseque بالأسلوب الرعوى والأساطيرية والتراجيديا «الكلاسيكية» والواقعية الخيالية Fictional Realism، هى نتاج للسمو الأيديولوجى الحاسم للأسلوب الرعوى الذى سيجد اكتماله الشكلى التام ـ كما فى رجال الغابات The wood landers وتيس دوربرفيل، Tess of D'urber-villes ـ بأسلوب واقعى متقن تماماً. ولم يستكمل هاردى مثل هذه العلاقة، مع ذلك، إلاّ فى Jude the obscure ؛ حيث يدفع بالرواية إلى حالة من التناقض الداخلى؛ إذ يُلحُّ على الصيغ الخيالية التى تتجاوز الرواية وتلقى الضوء على حدود الواقعية نفسها. إن التشوشات الدرامية الداخلية والتناقضات فى هذا الجو الغامض هى، حقّاً، أثرٌ لإكراهها الأيديولوجية التى عمل عليها لبلوغ الحد الأقصى، لكن قبل أن يبلغ هاردى هذه النقطة فإن عمله الروائى يصف ويبيّن سلسلة من العلاقات المتبادلة بين النص والأيديولوجية.

يُصِرُّ ماشيرى على أنه لا يمكن القبض على تناقضات النص بوصفها انعكاساً لتناقضات تاريخية واقعية. فى المقابل، فإن التناقضات النصيّة تنتج، بالضبط، عن غياب مثل هذا الانعكاس ـ عن الأثر المُحرِّف للعمل الذى تمارسه الأيديولوجية التى تقف بنفسها ما بين العمل والتاريخ. إن صراعات النص الداخلية ليست انعكاساً لتناقضات تاريخية، وليست، كذلك، انعكاساً لتناقضات أيديولوجية، وبتعبير أكثر دقة فليس هناك تناقض ضمن الأيديولوجية ؛ لأن وظيفتها هى، بالضبط، استئصال ذلك التناقض. هناك تناقض، فقط، بين الأيديولوجية وما تَحْبِسُه وتسد الطريق إليه ـ بينها وبين التاريخ نفسه. إن التشوشات النصية، إذن، هى أثرٌ لإنتاج العمل للأيديولوجية . إنّ النص يضع الأيديولوجية فى حالة تناقض، ويفشى سر الحدود والغيابات التى تُعيِّن حدود علاقته بالتاريخ، وبقيامه بذلك يضع النص نفسه موضع تساؤل مُنتجاً فقدانا للنظام وتشوّشاً وفوضى ضمن بنيته. لكن هنا يكمن خطر الانحدار إلى توسيع مفهوم الأيديولوجية وجعله مفهوماً «كليّاً» Totalitarian؛ لأن الأيديولوجية ليست كلاً متخيّلاً غير متشقّق موجوداً دائماً وفى كل مكان «فى أحسن أحواله». إن الأيديولوجية، مُعاينةً من الداخل، لا تمتلك سطحاً خارجيّاً. بهذا الفهم لا يمكن للمرء أن ينتهك حدودها الخارجية ويتخطاها وكأنه يتخطّى تخْماً جغرافياً. إن حد الأيديولوجية (بدايتها) هو حد داخلى . إن الفضاء الأيديولوجى مُنْحنٍ ومقعر مثل الفضاء نفسه، والتاريخ يربض

خلفه كما يمكن لله أن يربض خلف الكون. ليس ممكنًا أن نؤثر فى «المرور» من قلب الأيديولوجية إلى ما يتخطّى تخومها ؛ فمن ذلك الموضع الممتاز لا وجود لتخوم يمكن انتهاكها. إن الأيديولوجية تنحنى على ذاتها خالقةً خارج ذاتها فراغًا لا يمكن استكشافه وفحصه؛ لأنه، بالضبط، ليس شيئًا. فإذا لم يكن ممكنًا اجتياز تخومها من داخلها فذلك يعود إلى أنّ هذه التخوم لا وجود لها؛ إذ لا شيء يقع خلفها. أن نرتحل بصورة غير محددة، ضمن مسار ما لمعنى أيديولوجى ،لا يعنى أن نقابل نقطة بداية نهائية مطلقة للتمفصل بل أنّ نصف قوسًا يُعيدنا بعناد إلى النقطة التى بدأنا منها رحلتنا .

بعثورها على حدودها تكتشف الأيديولوجية انحلالها الذاتى . إنها لا تستطيع أن تحيا محتملة «صدمة الثقافة» **Culture shock** الناتجة عن تحوّلها إلى إقليم غريب متاخمٍ لذاته. باكتشافها مثل هذا الإقليم تجد الأيديولوجية وطنها وتستطيع العودة إليه لكى تموت فقط. إنها لا تستطيع أن تحيا بعد تمييز نسبها المقموع الذى يسبب لها جرحًا بليغًا ـ وهى الحقيقة التى تدل على أنها، بعد كل هذا، ليست مُولَّدة ذاتيًا، ولكنها مُولَّدة تاريخيا، والفضيحة أنه قبل أن توجد الأيديولوجية بأزمان وُجد التاريخ. إن مثل هذا التمييز قد يُفرض عنوة على الأيديولوجية بوساطة الاكتشاف غير السار لقريب منافس ـ لأيديولوجية مُضادة تكشف سر ولادتها الخاصة. لربما يمكن الحديث عن هذا السر بصورة مباشرة؛ ولربما تكون الأيديولوجية بذلك، وفى إدراكها للحظة التى انبثق فيها منافسها من رحم التاريخ، مُكرهة على الاعتراف بكونها من ذرية الأب نفسه. بكلمات أخرى فإن الأيديولوجية لم تُكرَه، ببساطة، للتخلى عن أسرارها بدفعها لمواجهة جدار التاريخ فى النص. لربما تُنْتزع منها تناقضاتها عندما تصطدم تاريخيًا مع أيديولوجية أخرى، أو مع طاقمها الأيديولوجى المتضمن فيها **Ideological Sub-ensemble**. وفى الحقيقة يمكن الإدعاء بأنه فى مثل هذه الأوضاع التاريخية توجد لحظة تكون معظم الأدب العظيم. وصحيح أيضًا أن الدراما الشكسبيرية لا «تعيد إنتاج» صراع أيديولوجيات تاريخية فحسب ، ولكنها، أيضًا، لا تدفع أيديولوجية بعينها إلى موضع تجعلها فيه تخون لحظات صمتها ذات المغزى. إنها ، بالأحرى ، تُنْتِجُ ، من داخل نقطة محدّدة متضمنة فيها، تناقضات خطيرة فى التشكيل الأيديولوجى المتسم

بمستوى عالٍ ومتميّز من «الانحلال» ـ الانحلال الذى أنتجه الصراع بين الأيديولوجيات المتعارضة الملائمة لمرحلة بعينها من الصراع الطبقى.

إن الضامن الوحيد للنقد العلمى هو علم التشكيلات الأيديولوجية . وعلى أساس من هذا العلم فقط يمكن لهذا النقد أن يُنْجَزَ ؛ فبالتشديد على معرفة الأيديولوجية ، فقط، يمكن لنا أن ندّعى معرفة بالنصوص الأدبية. لكن هذا لا يعنى أننا نريد القول بأن ذلك النقد العلمى، هو ، فحسب، «تطبيق» المادية التاريخية على الأدب. إن النقد عنصر محدّد من عناصر نظرية البنى الفوقية يدرس قوانين محددة لأهدافه وبواعثه الملائمة، ليست مهمته أن يدرس قوانين التشكيلات الأيديولوجية، بل أن يدرس قوانين إنتاج الخطابات الأيديولوجية مثل الأدب.

إذا كانت النصوص الأدبية تقبل أن تختزل إلى تشكيلاتها الأيديولوجية؛ فلن يكون النقد، إذن، أكثر من تطبيق خاص لعلم هذه التشكيلات. ولقد اختفت أكثر أشكال هذه النزعة الاختزالية reductionism رداءةً وسوءَ سمعة من النقد الماركسى؛ لكن نسخًا أكثر تعقيداً وأكثر إغواءً من هذه المنهجية قد ظهرت واحتلت مكانها. إن فهم العمل الأدبى بوصفه «رسالة» مُلْغِزَة enigmatic ينبغى فك «نظامها الرمزى code» هو نسخة معاصرة من هذه المنهجية تستند، كما يجادل بيير ماشيرى، إلى مفهوم أفلاطونى جوهرى للنتاج الصُنعى artefact. فإذا كان النص رسالة ذات نظام رمزى encoded فإنها تعمل ، فحسب، كوسيط، كصورة زائفة Simulacrum لبنية محتجبة، وبعض أنواع التحليل البنيوى، فى اجتهادها لعمل «نسخة» عن تلك البنية، تصبح من ثمّ صورة عن تلك النسخة الزائفة . إن إنتاج الكاتب هو ، فحسب ، مظهر خارجى ap-pearnce للإنتاج ، إذ أنّ هدفه الحقيقى يكمن خلفه أو هو متضمن فيه؛ فأن ننقد إذن يعنى أن نختزل «خارجية» externality النص إلى بنية مُفْرزةٍ فى «داخله» .لكن النص ليس ظاهرة للجوهر الأيديولوجى، أو البنية الصغرى التى تنوب عن البنية الكبرى؛ والأيديولوجية التى ينتسب إليها النص لا تتمثّل ضمنه كـ «بنية عميقة» له. إن لوسيان جولدمان فى منهجه الإشكالى الذى يُطلق عليه اسم «البنيوية التكوينية» يدفع هذا الخطأ إلى حدود نموذجية قصوى؛ إذ إنّ العمل الأكثر «قيمة» هنا هو ذلك العمل الذى يستطيع «بصفاء» أكبر أن يُتَرْجِمَ إلى محور «الخلق المُتخيّل» Imaginary Creation

بنية «رؤية العالم» التى تمتلكها فئة اجتماعية أو طبقة. إن النص، بين يدىّ جولدمان، يُجرَّدُ بفظاظة من ماديته، ويختزل إلى مجرّد عالم مصغّر microcosm عن البنية الذهنية. ولكى نتجاوز جولدمان نقول: إنه ليس صحيحًا أنّ الأعمال المتفاوتة تاريخيا قد «تعكس» «رؤية العالم» نفسها، وليس صحيحًا بالضرورة، أيضًا، أن أعمال الكاتب نفسه سوف تنتسب إلى الأيديولوجية نفسها. وحتى تلك النصوص التى تنتسب إلى الأيديولوجية نفسها لن «تعبّر» عن تلك الأيديولوجية بالطريقة نفسها ـ ولربما تعبّر عنها، فى الحقيقة، بطرائق متشعّبة ومختلفة مما يتيح لنا الحديث بدقة عن «أيديولوجية النص» كعالم من التمثيلات مُشكَّل بصورة استثنائية. إن مثل هذا العالم، بدلاً من أن يعكس الأيديولوجية ويُحوِّلها إلى صورة مصغّرة miniature ، يعمل على توسيعها ومدّها بفعاليّة بحيث يصبح عنصراً مشكِّلاً من عناصر إعادة إنتاجها الذاتية. وبهذا المفهوم فإنّ الحديث عن «العلاقة» بين النص وبين الأيديولوجية يعنى المخاطرة بمعالجة المسألة من الخارج، ذلك أن هذه المعالجة هى معالجة لظاهرتين تربط بينهما علاقة خارجية أكثر منها معالجةً لـ «علاقة اختلاف» يحققها النص ضمن الأيديولوجية ـ علاقة تُمكّن النص، لكونها تنتج فيه بدقة درجة عالية من الاستقلال النسبى، أن يصبح عنصراً داخليًا مكوّنًا من عناصر إعادة إنتاج الأيديولوجية. وقد يغامر المرء بالقول إن النص هو العملية التى بوساطتها تدخل الأيديولوجية فى صيغة علاقة مع نفسها على نحو يمكنها من إعادة إنتاج ذاتها. ويمكن أن يساء فهم هذه الصياغة من منظور هيجلى ـ أى النص كمدخل إلى تحوّل روح الأيديولوجية إلى تجسّد مادى؛ لكى تُعيد ملاءمة نفسها وتخصيصها فقط، الأدب كممر مجرّد أو كإجراء ضمن الأيديولوجية. ولكى نتجنّب مثل هذا الفهم الخاطئ نحتاج إلى الكلام عن علاقة إنتاج بين النص والأيديولوجية. ولكن من المهم بصورة مساوية ألاَّ ندرك تلك العلاقة إدراكًا سطحيًا خارجيا ونتصورّها على تلك الصورة فحسب، فلربما نجد نوعًا من التناظر هنا مع علاقة الأيديولوجية نفسها بصيغة الإنتاج الرأسمالى . لكن الأيديولوجية ليست «طقمًا من التمثيلات» ، فحسب، المرتبطة خارجيا مع تلك الصيغة من صيغ الإنتاج ، على النقيض من ذلك فإنها تجد قاعدةً لها فى هذه الأشكال الاقتصادية الفعلية التى تستطيع أن تساويها ، ولكنها تكشف عن حقيقة الإنتاج الرأسمالى فى وجوده

كظاهرة. إن العلاقة بين الأيديولوجية وصيغة الإنتاج هى، إذن، علاقة داخلية. لكن الأيديولوجية فى الآن نفسه، وبواسطة نوع من «المباعدة الداخلية»، تقوم بتشكيل نفسها بوصفها تشكيلاً مستقلاً نسبيا. وبصورة موازية يتشكّل النص الأدبى بوصفه تشكيلاً مستقلاً نسبيا على قاعدة الروابط التى تصله بالأيديولوجية.

إن هذه العلاقة المعقدة بين النص والأيديولوجية ؛ حيث لا يكون النص ظاهرة مُصاحِبة للأيديولوجية ولا يكون فى الآن نفسه عنصراً مستقلا تمامًا، وثيقة الصلة بالمسألة الخاصة بـ «بنية» النص؛ إذ يمكن الحديث عن النص بوصفه يمتلك بنية، وحتى ولو كانت تلك البنية تتشكّل بوساطة التمزيق وإلغاء المركز decentrement لا بوساطة المماثلة. ويشكّل هذا، بقدر ما تكون المسافات والصراعات بين عناصره المختلفة محددة وحاسمة أكثر من كونها معتمة وغامضة، بنية من طبيعة محددة وخاصة. ومع ذلك فلا يمكن تصوّر هذه البنية بوصفها عالمًا مصغراً لكونٍ أيديولوجى سرى؛ فليست الأيديولوجية « حقيقة» النص، وكذلك فإن النص الدرامى ليس «حقيقة» الإنجاز الدرامى على الخشبة. ليست «حقيقة» النص جوهراً ، ولكنها ممارسة ــ ممارسة علاقتها بالأيديولوجية، وبالمعنى، علاقتها بالتاريخ. على أساسٍ من هذه الممارسة يشكّل النص نفسه كبنية ، إنه يفكّك الأيديولوجية لكى يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكى يعالجها ويُعيد صياغتها فى الإنتاج الجمالى وذلك فى الوقت الذى يُفكّك نفسه ، وبدرجات مختلفة، بتأثير من الأيديولوجية عليه. فى ممارسة التفكيك هذه يواجه النص الأيديولوجية بوصفها تشكيلاً مبنياً نسبياً يُلِحُّ على تكافؤه الخاص وعلاقاته، ويتحداها بـ «منطق صلب» يُشكل المحيط الخارجى للإنتاج الذاتى الخاص بالنص. يعمل النص طوراً مع الضغوط المتغيّرة لهذه التكافؤات وطوراً ضدها واجداً نفسه قادراً على الإقرار بعنصر واحد من العناصر الأيديولوجية فى شكل غير مُعالج نسبيًا ولكن واجداً، بناء على ذلك، الحاجة إلى إزاحة عنصر آخر أو إعادة صياغته، مكافحًا ضد تمرّده الخاص ومُنتجًا، فى هذا الكفاح، مشكلات جديدة لنفسه. بهذه الطريقة يشوّش النص نظام الأيديولوجية لكى ينتج نظامًا داخليا قد يتسبب فى حدوث تشوّش جديد وطازج للنظام فى النص وفى الأيديولوجية . لا يمكن تصوير هذه الحركة المعقّدة وفهمها على أساس أن «بنية النص» تترجم «بنية الأيديولوجية» أو تعيد

إنتاجها ، يمكن القبض على هذه الحركة وفهمها كعملية متبادلة بين النص والأيديولوجية لا تتوقف، كبنْية وتفكيك متبادلين حيث يُعيّن النص ، فوقيًّا وبصورة ثابتة، تحديداته الخاصة. إن بنية النص، إذن، هى نتاج هذه العملية وليست انعكاسًا للظروف الأيديولوجية المحيطة. ليس «منطق النص» خطابًا يُضاعفُ «منطق الأيديولوجية»؛ إنه، بالأحرى، منطق مُشكَّل «بصورة مائلة ومنحرفة» لكى يطوّق المنطق بدرجة أكبر.

ولذا فمن المهم، إذا لم تعمل البنية النصيّة على إعادة إنتاج البنية الأيديولوجية، أن نتجنّب الوقوع فى تجريبية طازجة للشىء الأدبى. هناك، كما قلت سابقًا، «أيديولوجية النص» لا يمكن اختزالها إلى أيديولوجية «عامة» أو أيديولوجية «المؤلف» التى قد تكون هى نفسها فى نصّين فقط إذا كان هذان النصان متماثلين حَرْفيًا. وبهذا المعنى من المناسب أن نتكلّم عن كل مؤلف وعن كل نص للمؤلف باعتبار أنه يقدّم لنا أيديولوجية «مختلفة». إن أيديولوجية وايشرلى wycherley ليست هى نفسها أيديولوجية إيثريدرج Etheredge كما أنّ أيديولوجية الزوجة الريفية The Country wife ليست هى نفسها أيديولوجية التاجر المخلص The Plain Dealer. ولكننا لن نحصل على الكثير إذا قلنا إن هناك العديد من الأيديولوجيات بعدد ما هنالك من نصوص ، وهو ادعاءٌ فارغ مثل الاقتراح الذى يقول : إن هناك أيديولوجيات بعدد الأشخاص فى طبقات المجتمع. ولربما نعود هنا إلى نقطة قياس النص بالإنجاز الدرامى على الخشبة التى بدأنا بها. صحيح ، إذا تكلّمنا بصورة مجازية، أن إنتاجين مختلفين لعطيل يقدّمان نصّين مختلفين، لكن التحليل النقدى لهذين الإنتاجين المختلفين لعطيل يقدّمان نصيّن مختلفين، كما أن التحليل النقدى لهذين الإنتاجين ممكن فقط فى الحالة التى نضعهما فى علاقة مع النص الشكسبيرى المحدد. وبالمثل، فإننا لا نعمل على اختزال أعمال وايشرلى Wycherley وأعمال إيثريدج لكى نموضعهما على الأرضية الأيديولوجية نفسها ، وبغير ذلك فإننا لن نستطيع القبض على الاختلافات بينهما وعلى هويتيهما المتفرّدتين. إن ممارسة التجريبية على النص الأدبى تستلزم، بصورة يتعذّر اجتنابها، معالجة اسمية nominalism للأيديولوجية.

يمكن تلخيص العلاقة بين النص والأيديولوجية ، إذن وبصورة عامة، كما يلى: تقدّم الأيديولوجية نفسها إلى النص كطقم من المدلولات المُتمفصلة، من قبل، فى شكل أو سلسلة من الأشكال مُبرزة علاقات بنيوية عامة بعينها، وتقدّم الأيديولوجية أيضاً النص سلسلة محددة من الصيغ والآليات الخاصة نفسها تتحدد عامة بوساطة الأشكال البنيوية التى تفرضها الأيديولوجية «بصورة طبيعية». إنها تشترك بعلاقات محددة من درجات الصراع أو التناظر مع أشكال عامة من الفهم والتمثيل المتضمنة فى بنية المدلولات الأيديولوجية نفسها. وقد تكون هذه الصيغ «معطاة» تاريخيا وأيديولوجيا «مع» هذه الأشكال العامة كما تكون صيغة سردية محددة معطاةً بصورة متلازمة مع شكل أيديولوجى عام من أشكال تمثيل «التقدّم الفردى»، ولربما تكون هذه الصيغ غير متزامنة تاريخياً وأيديولوجياً مع مثل هذه الأشكال التمثيلية representational العامة. وبما أنّ النص هو، بصورة عامة، وحدة معقّدة من صيغ الإنتاج الجمالى فلربما يَدْمج ، بسبب من ذلك، طقماً من العلاقات المتباينة التى تتضمن صراعات متبادلة مع أشكال عامة معطاة له من قبل بنية دلالتها. ولذلك، فلربما لا يكون النص، بهذا المعنى، متماثلاً مع نفسه تاريخياً ؛ لذا فإن صيغ الإنتاج الجمالية هذه تقوم، بناءً على تحديد الأشكال التمثيلية العامة للأيديولوجية ، بـ «إنتاج طقم» من الدلالات الأيديولوجية والتى هى نفسها نتاجُ فئات تُمَفْصِل هذه الدلالات فى شكل محدد. وبإنتاجها لهذه الدلالات تقوم الأشكال المنتجة بـ «تشكيل» هذه الدلالات «مقدّماً» ـ ولنقل : إنها تحدّد جزئيا أيّة دلالات ينبغى أن تُنْتج ـ وتعمل على هذه الدلالات المُنْتخبة لكى تحرفها وتعيد صياغتها وتُحولّها استناداً إلى القوانين المستقلة نسبيا التى تمتلكها صيغها الجمالية الخاصة استناداً إلى التحديد الأيديولوجى لهذه الصيغ والشكل الخاص وشخصية الدلالات الأيديولوجية العاملة. تكشف عملية الإزاحة والتحوّل هذه؛ حيث يقوم «الجمالى» بإنتاج «الأيديولوجى» استناداً إلى التحديد الأيديولوجى الذى حدده الجمالى نفسه من قَبْل ، للنقد عن نفسها بوصفها سلسلة معقدة من الإجراءات بين النص والأيديولوجية ـ الإجراءات التى تظهر فى النص نتاجاً لعملية صراعات مُنْتجة بصورة أكثر أو أقل وضوحاً، صراعات انحلّت ؛ لذلك أُعيد إنتاجها . فى هذه العملية يظهر شىء من البنية العامة لعملية إنتاج الدلالات الاجتماعية، التى هى الأيديولوجية، عارياً. وبخضوع التقاليد، المحددة أيديولوجياً لصيغها المنظمة للفهم والإدراك ، للنقد

يعمل النص ، فى الوقت نفسه وبصورة منحرفة ومائلة، على إضاءة العلاقة التى تربط تلك الأيديولوجية بالتاريخ الواقعى.

لربما يجادل المرء بأن الأدب هو أكثر صيغ المقاربة التجريبية للأيديولوجية كشفًا (عن الأيديولوجية). فى الأدب، أكثر من أى حقل آخر، نلاحظ، بشكل مميّز ومعقّد ومترابطٍ ومركّز وفورى، عمل الأيديولوجية على أنسجة التجربة الحيّة للمجتمعات الطبقية. إنها صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك التى يمتلكها العلم، وأكثر ترابطًا وتماسكًا من تلك المتوفرة، بصورة طبيعية، فى الحياة اليومية نفسها. يقدّم الأدب ، بهذا المفهوم ، كـ«نقطة متوسطة» بين تلك الصرامة المُباعدة distancing التى تتسم بها المعرفة العلمية والمُصادفات المفعمة بالحيوية، ولكن غير المترابطة التى يمتلكها «المعيش» نفسه. على النقيض من العلم، يُنَسِّب الأدب الواقعىّ ويعمل على ملاءمته كما هو معطى فى الأشكال الأيديولوجية ، ولكنه يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهمًا بالواقعى التلقائى غير المُوسّط unmediated. إنه، إذن، أكثر نأيًا عن الواقعى من العلم رغم أنه يبدو أكثر قُربًا. مثله مثل العلم، يُنَسِّب الأدب غايته بنشره أنساقًا خاصة وبروتوكولات، وفى حالة الأدب تتضمن هذه الأنساق النوع والرمز والاصطلاح... إلخ. كما هو الأمر فى حالة العلم، فإن هذه الأنساق هى نفسها النتاج الموسّع والمُحْكم للإدراك والتمثيل، لكن فى حالة الأدب؛ فإن ذلك التوسيع والإحكام لا يُدْفع إلى النقطة التى يُنْتج فيها مفاهيم – وبالأحرى إلى النقطة التى توجد فيها أشكال محددة تنزع، إذ تؤدى وظيفة مماثلة لتلك الوظيفة التى تؤديها الأنساق المفهومية فى العلم، إلى الكشف عن نفسها وتطبيعها naturalise ؛ حيث ترتبط بعلاقة تلقائية حميمة مع «المواد» التى تنتجها. وهذه العلاقة نفسها متغيّرة أيديولوجيا، ولكنها أثر نمطى بدئى prototypical للأدب تعمل جزئيًا على «تذويب» صيغ إنتاجها فى «الحياة الملموسة» التى هى نتاجٌ لها. مثله مثل الملكية الخاصة، يظهر النص الأدبى كشىء «طبيعى» ينكر، بصورة نموذجية، محددات عمليته الإنتاجية. إن وظيفة النقد هى أن يرفض تلك «الطبيعية naturalness» لكى يُظْهِر تلك المحددات الواقعية.

الهوامش

(١) إن المرء لسعيد فى هذا السياق، أن يلحظ انسجامًا لافتًا بين منظور النقد المادى ومنظور السير فيليب سيدنى فى كتابه اعتذار للشعر Apology For Poetry.

(٢) من كون Universalising.

(٣) لينين والفلسفة. لندن ، ١٩٧١ ، ص : ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

(٤) عن نظرية للإنتاج الأدبى، باريس ، ١٩٧٤ ، ص : ٧٧ ـ ٨٣.

(٥) انظر كتابه «الماركسية والشكل» ، برنستون، ١٩٧١، ص : ٣٢٧ ـ ٣٤٠.

الفصل الرابع

الأيديولوجية والشكل الأدبى

لقد حاولت فى الفصول السابقة أن أفحص الوضع النقدى، الذى تعالجه هذه الدراسة لكى أرسم حدود الأرضية المفهومية النظامية لحقل الدراسة وأوفر تحليلاً تفصيليا للعلاقات بين النص والأيديولوجية. وأريد الآن أن أدرس هذه العلاقات كما تتجلى فى قطاع محدد من تاريخ الأدب الإنجليزى من ماثيو أرنولد Matthew Arnold إلى دى. إتش لورنس D.H Lawrence.

لقد واجهت الأيديولوجية فى إنجلترا القرن التاسع عشر مشكلة مستعصية؛ فبما أنها قد تربت فى التربة الفقيرة لمذهب المنفعة Utilitarianism فقد عجزت عن إنتاج طقم من الأساطير المؤثرة بصورة فعالة، والتى قد تتخلل نسيج التجربة المعيشة فى المجتمع الإنجليزى. لقد احتاجت، لذلك، إلى لجوء ثابت إلى الميراث الإنسانى الرومانتيكى - إلى ذلك المركب السديمى المكون من نزعة المحافظة البيركية Burkean والمثالية الألمانية؛ ذلك (الميراث) الذى انتقل عبر كوليردج Coleridge إلى كارلايل Carlyle وديزرائيلى Disraeli وأرنولد رَسْكِن Ruskin، وأصبح معروفًا باسم تقليد «الثقافة والمجتمع». كان تقليداً قدم نقداً مثاليا للعلاقات الاجتماعية البرجوازية، مرتبطًا بتكريس الحقوق الرأسمالية. ويكمن التعقيد الفريد للأيديولوجية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر، التى نشأت من الوضع المعقد الناشئ بين الطبقتين : البرجوازية والأرستقراطية ضمن الكتلة المهيمنة، بصورة جزئية فى الوحدة المتناقضة بين ما يدعوه أنطونيو جرامشى Antonio Gramsci بالعناصر «العضوية» organic والعناصر «التقليدية»[(١)]. إن تجريبية فقيرة، غير قادرة أن ترتفع إلى مستوى أيديولوجية مناسبة ، تُدفع لاستثمار المصادر

الرمزية الخصبة للإنسانوية Humanism الرومانتيكية مؤدية بذلك إلى إيجاد قوانينها الميتافيزيقية ونماذجها الاجتماعية شبه الإقطاعية quasi-Feudalist ؛ لكى تُقِرَّ علاقتها البرجوازية فى الملكية. إن تقليد «الثقافة والمجتمع» هو السجل الأدبى لهذا الوضع الأيديولوجى، ويوفر جون ستيوارت ميل J.S.Mill، رابطًا بميكانيكية بين كوليردج وبنتام Bentham فى الثلاثينيات المتأخرة من القرن الثامن عشر، واحدة من لحظات ذلك الوضع الأكثر ملموسية(٢).

لقد علق جرامشى على هذا التشكيل الأيديولوجى فى إنجلترا القرن التاسع عشر مباشرة. «هناك فئة واسعة من المثقفين العضويين ـ هؤلاء الذين ظهروا إلى الوجود بظهور أرضية التصنيع مثلهم مثل المجموعة الاقتصادية ، ولكننا فى منطقة أعلى نجد أن تلك الطبقة القديمة التى تملك الأرض تحافظ على موقعها فى الاحتكار الفعلى. إنهم يفقدون تفوقهم الاقتصادى ويُتمثلون ويُستوعبون كـ «مثقفين تقليديين» وكمجموعة موجهة للمجموعة الجديدة التى أصبحت فى موقع السلطة. إن الأرستقراطية القديمة مالكة الأرض تُوثِّق عُراها بالصناعيين بنوع من الخيوط التى تربط وتُوحد، فى بلدان أخرى، المثقفين التقليديين بالطبقات المهيمنة الجديدة»(٣).

يمكن رؤية مظاهر من مظاهر هذا التمثل فى ثقة الأيديولوجية المتزايدة بمفاهيم «عضوية» Organicist المجتمع(٤). فكما تفترض الرأسمالية الفكتورية أشكالاً مشتركة على نحو متزايد ، فإنها تنثنى إلى العضوية organicism الاجتماعية والجمالية للتقليد الإنسانى الرومانتيكى مكتشفة فى النماذج التى يصوغها الفن للكلية Totality والتأثير Affectivity نماذج ملائمة لاحتياجاتها الأيديولوجية. خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر أصبح المفهوم الشعرى الأولى حول «الشكل العضوى» يتمدد، بصورة مطردة، نحو الصيغة الأدبية المهيمنة فى العصر، أى الرواية. لقد نشأت وتطورت بالنتيجة جماليات خطرة للرواية ستكتشف فى نهاية القرن أيديولوجيّها الأعظم ideologue هنرى جيمس(٥) . وسوف تستعرض هذه المقالة، بشكل هيكلى وتخطيطى، بعض العلاقات بين قطاع الأدب الرفيع فى القرن الماضى والتشكيلات الأيديولوجية التى تشكلت ضمنها، وسوف تفعل المقالة ذلك بأخذها مفهوم «الشكل العضوى» كرابط حاسم بين التاريخ والإنتاج الأدبى(٦) .

١- ماثيو أرنولد :

إن تمثل المثقفين «التقليديين» واستيعابهم ضمن فئة المثقفين «العضويين» الذى يتكلم عنه جرامشى هو مفتاح الأهمية التاريخية التى يمتلكها ماثيو أرنولد ، ذلك الشاعر والناقد والأيديولوجى الفيكتورى. لقد مارس أرنولد ، رسولُ الثقافة وسوطُ المحافظة البرجوازية، تأثيرًا فعالاً على الليبراليين الحديثين، بل إنه مارس مثل هذا التأثير على الاشتراكيين أيضًا؛ ألم يدّع، بعد هذا، أن الثقافة «تنشد إلغاء الطبقات»، وأن «رجال الثقافة هم الرسل الحقيقيون للمساواة؟»[٧]. لكن المرء بحاجة أن يقول هنا: إن مشروع أرنولد ليس إلغاء ثوريًا للمجتمع الطبقى. على النقيض من ذلك فإنه يَنْشُد التأثير على إعادة تنظيم جذرية للقوى الطبقية ضمن الجبهة الحاكمة فى إنجلترا العصر الفيكتورى لكى يدمج، بصورة فعالة، طبقة البروليتاريا. إن قوة الضغط التى يمارسها نقد أرنولد الاجتماعى هى بهدف تحويل طائفة برجوازية براجماتية غارقة فى اهتماماتها المادية الخاصة ولا تمتلك رؤية «إلى طبقة» مسيطرة حقًا - طبقة ذات موارد كافية للسيطرة والغلبة اللتين جاءت هذه الطبقة لتحقيقهما فى التاريخ. بالنسبة لأرنولد، فإن الأرستقراطية تفقد بسرعة سيطرتها السياسية، لكن وريثها التاريخى، البرجوازية، - وهذا أمر خطر - ليست معدة لأخذ زمام السيطرة السياسية[٨] . إنه يصر، تبعًا لذلك، على حاجة الطبقة المتوسطة أن تحقق أشكالاً أكثر تهذيبًا وصقلاً ذات عناصر مشتركة، ولكى تفعل ذلك عليها أن تحافظ على نفسها وتدخرها فى نظام تعليمى حضارى رسمى. إن ما يطالب به أنطونيو جرامشى للبروليتاريا الحديثة - أن عليها أن تنجز «قيادتها الثقافية والأخلاقية» بالإضافة إلى تحقيقها القوة المادية - ينشده أرنولد ويطالب البرجوازية الفيكتورية أن تحققه لنفسها. يُجادل جرامشى، فى الأمير الحديث **The Modern prince**، أن البروليتاريا «إلى جانب مشكلة انتزاع القوة السياسية والقوة الاقتصادية ينبغى عليها أن تفكر أيضًا، كما فكرت فى تنظيم نفسها سياسيا واقتصاديا، فى تنظيم نفسها ثقافيا»[٩]. إن برنامج أرنولد يمكن أن يكون، بصعوبة، مُصاغًا بطريقة أكثر رشاقة.

إن الضرورة الأيديولوجية هى ما يُبطِّن جهود أرنولد الغَيْرية altruistic ظاهريا لكى يصبغ أقرانه البرجوازيين ذوى الأعناق المتصلبة «صبغة هللينية» Hellenise. سوف تُضفى المدارس الحكومية على الطبقة المتوسطة، بربطها الأخيرة بـ «أفضل ما فى ثقافة شعبها»، «روحا نبيلة وعظيمة لا تستطيع هذه الطبقات بمزاجها واتجاهها، فى الوقت الحاضر، أن تضفيها على نفسها» (١٠). يدّعى أرنولد أن مثل هذا المشروع «سوف يزيد من احترامها لذاتها ويعزز قواها الأخلاقية؛ سوف يلحمُ، حقًا، هذه الطبقات بالطبقة الأعلى وينزع إلى تحقيق المساواة لها، وهى ما هى مؤهلة للرغبة فيه وطلبه»(١١). إن البرجوازية مجردة من تلك الهيمنة الأخلاقية المتخللة التى أقرت الحكم الأرستقراطى؛ فما لم تستطع أن تحقق لنفسها بسرعة مثل هذه السيادة الثقافية مُنصِّبة نفسها طبقة قومية حقيقية فى «المركز الثقافى» للمجتمع ؛ فسوف تفشل فى مهمتها التاريخية لدمج الطبقة التى تستغلها سياسياً .

«إنها بنفسها كارثة خطيرة بالنسبة لشعب ينبغى لدرجة شعوره الروحى وعظمته الروحية أن يُخفَّضا ويفترا، لكن الكارثة تبدو أكثر خطورة عندما نأخذ فى الاعتبار أن الطبقات المتوسطة؛ إذ تبقى كما هى الآن بروحها وثقافتها الضيقتى الأفق، الخشنتين، غير الذكيتين، غير الجذابتين، سوف تفشل بصورة مؤكدة تقريباً فى صياغة واستيعاب الجماهير التى دونها وهى (أى الأخيرة) تتمتع بأحاسيس، فى اللحظة الحاضرة ، أكثر اتساع أفق وأكثر ليبرالية . إنها تصل (أى هذه الجماهير) تواقةً لامتلاك العالم، لكى تكتسب شعوراً أكثر حيوية بحياتها الخاصة وفعاليتها. وفى تطورها، هذا الذى لا يمكن كبحه ، فإن معلميها الطبيعيين وملقنيها هم أولئك الذين فوقها تماماً، الطبقات المتوسطة. وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها وتمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع سوف يواجه خطر السقوط فى الفوضى»(١٢).

على البرجوازية، إذن، أن تتخير ما يلائمها من الميراث الجمالى المتحضر للطبقة الأرستقراطية المخذولة لكى تسلح نفسها بأيديولوجية (بثقافة) قادرة على اختراق الجماهير. ففى «طبقة متوسطة مثقفة ليبرالية متحولة ارتفعت إلى طبقة النبلاء سوف تجد البروليتاريا موقعاً تنطلق منه إلى ما قد يوجه، بسعادة، طموحاتها(١٣).

ينبغى أن نلاحظ، فى الحال، أن فكرة أرنولد عن السيطرة الطبقية غير صحيحة نظرياً. إنها، فى الحقيقة، تمثيل تقليدى لذلك الخطأ التاريخانى **historicist** الذى يفهم الأيديولوجية بوصفها «رؤية للعالم» **world view** لـ «طبقة - فاعلة»، ورؤية «روحية» تفرضها تلك الطبقة على المجتمع بأسره[١٤]. رغم ذلك فإن مناظرة أرنولد، هى بصورة كلية، تسجل تحولاً مهماً فى ليبرالية القرن التاسع عشر. وكما دُفعت الرأسمالية الفيكتورية لكى تتجاوز دورها الفردى المبكر وتنظم نفسها فى أشكال لها نصيب أكبر من العناصر المشتركة، فقد عانت الليبرالية التقليدية، التى وجدت تعبيراً مهزوماً فى كتاب جون ستيوارت ميل **J.S. Mill** عن الحرية **On Liberty**، من تحولٍ موازٍ. يعتقد أرنولد أن «كل ميول الطبيعة الإنسانية ونزعاتها هى بذاتها حيوية ومفيدة»[١٥]، ولكن من المُلح الآن أن نعمل على التوفيق بينها وجعلها منسجمة ضمن نظام متماسك خالٍ من الصراع - ضمن الثقافة. إن سياسة عدم التدخل **lais-sez-faire** الروحى عتيقة ومهملة، وينبغى أن تؤدى إلى إيمان «الشعب بشخصيته الجمعية الغنية بالعناصر المشتركة، المؤتمنة على القوى الصارمة من أجل المصلحة العامة، والتى تسيطر على الرغبات الفردية وتوجهها من أجل اهتمام يتجاوز الرغبات الفردية»[١٦]. وإن على برجوازية غرقت فى الدوجمائية الفردية أن تأخذ، الآن، فى الاعتبار فيما إذا كان الفعل الرسمى (الحكومى) «الذى كان فيما مضى خطراً، قد لا يصبح، غير خطر بذاته، بل وسيلة لمساعدتنا ضد الأخطار التى قد يهددنا بها مصدر آخر من مصادر الخطر»[١٧].

إن الدولة الغنية بالعناصر المشتركة، إذن، هى المركز الاجتماعى للثقافة - لتلك الكلية المتماثلة من الدوافع التى هى الشكل العضوى للحضارة. وهكذا، فإذا كان أرنولد، بهذا المعنى، ومع تقدمه فى العمر «ليبرالى المستقبل»[١٨] الذى يحمل حاجات جديدة للدولة البرجوازية، فباستطاعته أن يكون كذلك، بالضبط؛ لأنه بمعنى من المعانى رجعى. وإذا كان نقده للذرائعية البرجوازية ينبثق من الحاجة الملموسة إلى أيديولوجية أكثر غنى وإحكاماً فإنه لينشأ، أيضاً، من مفهوم تقليدى للثقافة بوصفها «شرطاً داخلياً للعقل والروح... على اختلاف مع الحضارة المادية الميكانيكية التى تُثمِّنُها»[١٩]. إن مفتش المدارس «التقدمى» وأستاذ الشعر الأرستقراطى يقفان كلاهما فى صراع

مع الليبرالية البرجوازية المتعارف عليها؛ إنهما يلتقيان فى السوسيولوجية الجمالية لكتاب الثقافة والفوضى Culture and Anarchy.

إن اهتمام أرنولد بالمعانى الجمالية للثقافة هو، فى آن، منتجٌ ومُعوِّق للنهايات الأيديولوجية التى يخدمها. إنه منتج لأن الفن يعرض نموذجًا أوليًا لكيفية تأثر الأشخاص تلقائيًا ولا شعوريًا، ولذلك فهو وثيق الصلة بالأيديولوجية عامة. وهو مُعوق لأن سياق مثل هذه الجماليات الحدسية هو الغموض الفاجع. يدرك أرنولد، بصورة صحيحة، أن الأيديولوجيات تنجز ذاتها وتحققها، بصورة رئيسة، عبر الصورة image والتمثيل representation أكثر من أن تكون تفعل ذلك عبر أنظمة عقائدية. إن الثقافة، على عكس مفهوم «اليعاقبة»، لا تكتفى بصورة لا نهائية بـ «رجال النظام، والحواريين، والمدرسة، برجال مثل كومت Comte، أو السيد بكل Mr. Buckle أو السيد ميل Mr.Mill (٢٠). إنها مناظرة عقلية خلافية حول «المذاهب» التى تُنْذِر بتدمير المعتقدات الغريزية والولاءات الروحية التى على الأيديولوجية أن تغذيها. على المذهب، إذن، أن يؤدى إلى الشعر، وعلى الأدب أن يحل محل العقائدية dogma:

«إن مستقبل الشعر ممتاز؛ لأن جنسنا البشرى، حيث سيكون جديراً بنصيبه وقدره العاليين، سيجد فى الشعر، مع مرور الزمن، مُقامًا أكثر ثباتًا ورسُوخًا. ليس هناك من عقيدة لا يمكن هزها وزعزعتها، ولا إيمانٌ عقائدى لا يمكن مساءلته والشك فيه، ولا تقليد معترف به لا يتهدده التذويب... أكثر فأكثر سيكتشف النوع الإنسانى أن علينا أن نلجأ إلى الشعر لنؤوِّل حياتنا، نعزِّى أنفسنا، نطيل بقاءنا. دون الشعر سيبدو علمنا غير مكتمل. إن معظم ما يعد الآن دينا وفلسفة سوف يحل محله الشعر... وسيأتى اليوم الذى سوف نستغرب فيه كيف أننا وثقنا بأنفسنا وعاملنا ما آمنا به بجدية بالغة، وكلما أدركنا أن نفوسنا مجوَّفة وفارغة أصبحنا جديرين بأن نغْنَم «روح المعرفة الصافية» التى يمنحنا إياها الشعر»(٢١).

لنقل إن «الشعر» هو الملاذ الأخير لمجتمع تهدده أزمة أيديولوجية؛ إذ يحل العزاء والمواساة محل النقد، والعاطفة محل التحليل، وما يغذى ويطيل أسباب الحياة محل ما يدمر ويُخرب؛ لذا فإن هذه الوضعية تدل على ممارسة أدبية أقل خصوصية وأقل

مما تدل على الصيغة التى تعمل وَفْقها الأيديولوجية بصورة عامة. وهكذا، فإن الشعر، مثله مثل الثقافة، سوف يُفرَّغ بذلك من محتواه بصورة تتناسب مباشرة مع طبيعته المتخللة النافذة كما فهم فريدرك هاريسون فى محاكاته الساخرة parody المدمرة لـ الثقافة والفوضى .

«هناك تناغم وتآلف ولكن ليس هناك نظام، موهبة لكن بلا منطق، نمو أبدى لكن دون نضج، حركة مستمرة أبدية دون أن يكون هناك ما يذعن لها، انفتاح أبدى على الأسئلة لكن دون أن نتلقى أية أجوبة، إمكانات محتملة، لا تحدها حدود، لكل شىء، هناك كل الأشياء المناسبة، العدم الموجود»(٢٢).

إنه نوع من العدمية النظرية الواضحة بصورة كافية فى «محكات» مفهوم أرنولد النقدى حيث تُدفَع استجابة حدسية كاملة، لرنين طيفى ما يُفترض أنه مألوف فى حفنة من الصور الشعرية المجردة عن سياقاتها الجمالية والتاريخية، برزانة إلى مقام المقياس المطلق للتقييم الأدبى.

لقد عارض كتاب الثقافة والفوضى دعاوى «الهللينية» Hellinism بالدعاوى «العبرية» Hebraism، الرعاية الليبرالية بالعهد الأخلاقى، فى محاولة لتعميق السيطرة الروحية للطبقة المتوسطة. وقد جازف الكتاب بمعارضته تلك باختيار ذلك القطاع من الوجود، تلك القيم الأخلاقية «المطلقة»، وجعله ليبراليًا، وهو ما برهن فى الممارسة العملية أنه يُديم بقاء السيطرة البرجوازية ويعززها. فى الأعمال «اللاهوتية» التى تلت الثقافة والفوضى يحتاج أرنولد، من ثمَّ، أن يوازن بين (النزعة) الهللينية ومزايا الواجب العبرية، بين الطاعة والخضوع - وهى المزايا التى وَفْقًا لها يمكن، بصورة خطرة، إدماج طبقة عاملة عقلانية أيديولوجية فى المجتمع السياسى. يشكو أرنولد فى كتابه الله والكتاب المقدس God and the Bible أن معظم الجماهير قد اعتنقت اعتقاداً متطرفًا بالربوبية Deism(*) المستندة فى ذلك إلى «حقوق الإنسان» المفترضة والمعادية لكل ثقافة تقليدية. ويكمن التعديل المثالى والإصلاح الجوهرى لهذا الاعتقاد فى المسيحية : إن الإنسان فى المسيحية يعرف الواجبات أكثر مما يعرف الحقوق مُسلماً نفسه لـ «الحصافة العذبة» التى ينطوى عليها قانون مقدس ذو نظام مُوحَّد. ولذا، فإذا

(*) deism : مذهب فكرى يدعو إلى الإيمان بدين طبيعى مبنى على العقل لا على الوحى، ويؤكد على الأخلاقية والمناقبية ، منكراً – فى القرن الثامن عشر – تدخل الخالق فى نواميس الكون. (المترجم ، استناداً إلى المورد).

كان للجماهير أن ترد إلى سواء السبيل عن «اليعقوبية» Jacobinism فإن تعاليم دينية غير مقبولة أبداً سوف يلزم أن تُطرح منها المسْحةُ الشعرية. يلاحظ أرنولد فى الأدب والعقائدية Literature and Dogma أن البروليتاريا قد تحولت عن الكتاب المقدس بسبب المقولات اللاهوتية الزائفة التى تزينه. وبناء عليه فإن عمليات نزع، بالجملة، للطابع الأسطورى demythologisation سوف تكون ضرورية وحاسمة . يجب أن يُجرد الكتاب المقدس إلى بنية شعرية موحية من أجل دعم مذهب أخلاقى اجتماعى محافظ وترسيخه. ينبغى للدين الهللينى أن يصبح خادماً للأخلاق العبرية.

إن من أكثر الحقائق المخزية بحق ماثيو أرنولد هى رفضه أن يساند شخصًا أصيلاً معاصراً له ممن عملوا على نزع الأسطورة عن الدين، هو الأسقف جون وليام كولينزو colenso. لقد انتقد أرنولد كولينزو، كما أشار ليونيل تريلنغ Trilling؛ لأنه اعتقد أن «عمال المصانع الذين أخذهم كولينزو بالاعتبار قد لا يكون ممكنًا تهذيبهم وتثقيفهم - بمعنى أن أرواحهم قد لا يكون ممكنًا التسامى بها، ومشاعرهم الأخلاقية قد لا يرفع مستواها، وإيمانهم الدينى قد لا يكون بالإمكان تقويته - بهذا العمل» (٢٣). إن تساؤلات كولينزو حول الكتاب المقدس وشكوكه مدمرة : «لأن جمهوراً عظيمًا من الجنس البشرى ينبغى له أن تُليِّن أحاسيسه ويُؤَنْسَن عبر طريق القلب والخيال، فقبل أن توجد أية تربة يمكن للمعرفة أن تضرب جذورها الحية فيها... سوف يكيفون أنفسهم لممارستهم دون أن يضطربوا أو يتشنجوا فقط عندما تصلهم الأفكار بهذه الطريقة»(٢٤).

إن كولينزو، باختصار، غير شعرى، ولذلك فهو خطر سياسيا ، إن نقده العقلانى للكتاب المقدس يحقق انحلال العقيدة إلى صورة يمكن لها وحدها أن تتسرب إلى المشاعر البروليتارية مطمئنة أكثر منها ممزقة، ملطفة أكثر منها مدمرة. إذا كان لا بد من أداة مُراوغة ونخبوية جدا فى مثل هذه المهمة الضاغطة، فينبغى للدين - وهو بصورة تقليدية واحد من أكثر صيغ التحكم الأيديولوجى فاعلية وتخللاً - من ثَمَّ، أن يُصقَلَ ويُحوَّل كى يصل إلى هذه النهاية. إن قلقه بشأن أفكار كولينزو يستدعى خوفه، المدوّن فى مقدمات أشعاره الصادرة عام ١٨٥٣، بشأن الآثار الروحية المُشوِّهة لأشعاره التى كتبها فى فترة مبكرة من حياته. إنه يطرح كتابه أمبيدوقليس فى أثينا

Empedocles on Etna من مجلده الشعرى ؛ ذاك لأنه يبدو وكأنه قد قُصِدَ منه أن يحبط القارئ لا أن يرفع من روحه المعنوية. على الشعر الحقيقى أن ينشر «الموضوعية النزيهة اللامبالية» لا أن ينشر الكآبة والاضطراب العصبى، ملتجئًا إلى «تلك المشاعر الأولية التى تستمر فى الوجود بدوام وجود الجنس البشرى، تلك المشاعر المستقلة عن العناصر الزمنية»[٢٥]. ينبغى على «العظمة الأخلاقية» أن تقاوم «المشقة والتعب الروحيين» ، ينبغى على الشعر أن يصبح الحل الأيديولوجى للتناقضات الأيديولوجية.

٢ - جورج إليوت :

إن هدفنا من الانتقال من ماثيو أرنولد إلى جورج إليوت هو أن نرى على نحو مميز ومعقد بعض الصراعات الأيديولوجية التى نوى ماثيو أرنولد فى فكرته ومفهومه للثقافة أن يحلها. وسيرة جورج إليوت الأدبية، بدءًا من ترجمتها لرواية شتراوس Das Leben jesu (١٨٤٦) وانتهاءً بروايتها دانييل ديروندا Daniel Deronda (١٨٧٦)، ذات حدود مشتركة تمامًا مع رخاء العصر الفكتورى وازدهاره اللذين تليا الإحباط الشديد والصراعات الطبقية الشرسة فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته. خلال هذه الفترة ازداد المردود الإنتاجى بصورة مذهلة ونما حجم التجارة البريطانية الخارجية بسرعة مذهلة وارتفعت الأجور بأكثر من الثلث ما بين ١٨٥٠ و ١٨٧٠. وقد كانت العاقبة السياسية الطبيعية لهذا الازدهار أن اتحدت الطبقة العاملة[٢٦]. فبعد أن هزمت البرجوازية الصناعية أو موجة مناضلة من الطبقة العاملة بدأت منذ عام ١٨٥٠ تعزز انتصارها. لقد كان الوضع الاقتصادى للطبقة العاملة يتحسن لكى تصبح فى كل مرحلة مُستوعبة ومُدْمَجة سياسيًا. وقد جادل هتّون R.H. Hutton فى كتابه : مقالات فى الإصلاح Essays in Reform (١٨٦٧)، وذلك فى الفترة التى سبقت إصلاحات بيل الثانية Reform Bill، أن الاتحادات التجارية قد علّمت العمال قيمة التعاون والتضحية والتضامن، وأن هذه القاعدة يمكن أن تدمج المجتمع بأجمعه وتوحده بصورة مفيدة. من خلال الاتحادات أصبحت الطبقة العاملة تقدر قيمة الحكومة الحقيقية وترتاب فى «الطاقات والأفعال المتفرقة المجردة». ينبغى لهذا «الولاء الطبقى» Class patriotism

ومهما كلف ذلك من ثمن، أن يوجه لصالح الشعور القومى، ينبغى أن تزرع روح التجارة التى ترفدها وتنظمها الاتحادات «فى سياستنا القومية الغنية والخصبة» (٢٧).

يتكون النسيج الأيديولوجى فى روايات جورج إليوت من الشخصية الرأسمالية الفيكتورية ذات العناصر المشتركة الموحدة المتزايدة ومن أدواتها السياسية. يحاول عمل إليوت أن يحل الصراع البنيوى بين شكلين من أشكال الأيديولوجية التى تميزت بها أواسط العصر الفيكتورى بين الفردية الرومانسية الصامتة المتصاعدة والمشغولة بالنمو غير المقيد لـ «الروح الحرة»، وبعض الصيغ «العليا» للأيديولوجية الإدماجية. تنشد هذه الصيغ العليا (وبصورة أساسية مذهب فيورباخ الإنسانى والعقلانية العلمية) أن تُعيِّن القوانين الاجتماعية الثابتة التى ينبغى على الفردية الرومانسية، إذا كان لها أن تتجنب الفوضوية الأخلاقية وتمزيق المجتمع، أن تعمل وَفْقًا لها. من حيث المبدأ، فإن من غير الممكن بالنسبة لمتبنى الفردية الرومانسية أن يفعلوا ذلك دون أن يخونوا قيمهم. فإذا كان صحيحًا، من جهة، أن العقلانية العلمية تسد الطريق، بكبحها الحكيم لقابليات التمزيق التى ينطوى عليها مذهب بنتام الأنوى **egoism**، على التعبير الذاتى الرومانسى، فمن الصحيح أيضًا أنها تكشف عن قوانين تاريخية تقدمية يمكن للتطور الفردى أن يتوحد معها تصوريًا. بالإضافة إلى ذلك فإن الدين (الجديد) للإنسانية يُشْرب القانون العلمى بالروح الإنسانية الرومانسية مكتشفًا أن القانون محفور فى أعماق عواطف البشر وولاءاتهم. وعلى النقيض من رمزية كومت الشاملة المجردة بصورة مفرطة، فإن الدين الجديد يستطيع أن يقدم نفسه بوصفه مذهبًا كليًا دون أن يمس ذلك ما هو «فردى» - بالعلاقة الحية مع التجربة الفورية يحمى دين الإنسانية القيم الرومانسية من هجوم العقلانية الكاسح، ولكنها بمدها جذور هذه القيم، فى تربة إنسانية جَمْعية، تصونها بصورة مساوية من النزعة الفردية غير المكبوحة. وبفضل هذا الوضع الأيديولوجى قد يخضع معتنق الفردية الرومانسية للكلية الاجتماعية دون أن يضطر للتضحية بمتطلبات الذات الفردية. من حيث المبدأ، ومن حيث الممارسة أيضًا، فإن الصدام التراجيدى الكامن بين الأيديولوجية «الإدماجية» والأيديولوجية «الفردية» يُلطَّف، بصورة ثابتة، ويُخضع بوساطة أشكال رواية إليوت. ولكون إليوت ابنة وكيل زراعى فإن المركز الاجتماعى للقيمة الإدماجية بالنسبة إليها هو

المجتمع الريفى فى هذا المركز، وذلك أمر واضح تمامًا فى روايتها آدم بيد Adam Bede وسيلاس مارنر Silas Marner، «يُنتخب» مجموع الممارسات التقليدية والانتسابات «العضوية»، التى تُنسب إلى مناطق الريف الإنجليزى، بوساطة الأيديولوجية القومية بوصفها نموذجًا ومثالاً فى لحظة تفتقر فيها تلك الأيديولوجية، بدقة، إلى مثل هذه الصور والمفاهيم الاجتماعية الاندماجية. إن المجتمع الريفى فى آدم بيد، كما يعلق جون جود(٢٨) J. Goode، قد اختير كموضوع أدبى لا بسبب سحره الهادئ المنعزل الشديد الخصوصية، بل بسبب كونه نموذجًا مبسطًا للتشكيل الاجتماعى بكامله - تشكيل يمكن أن تركز قوانينه المُحدِّدة بشكل أكثر صفاء وتخطيطية. إن وظيفة أشكال روايات إليوت الريفية التى تصوغ وتُخرجن externalise - الرعوية، الأسطورة، الحكاية ذات المغزى الأخلاقى - هى السماح لهذه «الشفافية» أن تظهر، وبالتالى فإنها تُعيد صياغة التعارضات التاريخية التى تقع فى قلب عمل إليوت الروائى وتضعها فى شكل أيديولوجى مقبول.

إن الصيغ العضوية لروايات إليوت ليست، بالطبع، «تعبيرًا» عن أيديولوجيتها التأليفية. فبوصفها منتجًا أدبيا فإن جورج إليوت ترسم، فضاء «مُشكَّلاً» بإدراج مجموعات أيديولوجية ثانوية Ideological Sub-ensembles» رومانسية ودينية و«رعوية» فى تشكيل أيديولوجى تهيمن فيه الليبرالية والعقلانية العلمية والتجريبية. إن هذا الوضع يتحدد تمامًا، فى حالة إليوت، بوساطة عناصر أيديولوجية جنسية تعزز التحرر الفردى وتُقرّ، فى الوقت نفسه، القيم «الأنثوية» (الشفقة والحنان، القدرة على الاحتمال، والاستسلام للانفعال العاطفى التى تدعو لإحباطها. لكن ليس هنا من مجال للتساؤل حول تقليص المثقفة جورج إليوت العقلانية الداعية إلى المركزية metropolitan إلى «موضوع» لـ «أيديولوجية» الطبقة البرجوازية الصغيرة الريفية. إن عبارة «جورج إليوت» لا تشير إلى شىء أكثر من إدراج محددات أيديولوجية خاصة بعينها - المسيحية البروتستانتية، العُضوية الريفية، النسوية الأولية Incipient Feminism، النزعة الأخلاقية لدى البرجوازية الصغيرة. إن هذه الوحدة المتعارضة لبنيات أيديولوجية توفر النسيج المنتج الخصب لروايتها، رغم أن أيديولوجية نصوصها لا يمكن اختزالها وإرجاعها، طبعًا، إلى تلك الوحدة، فإنتاج إليوت الأدبى ينبغى أن لا يُموضع، فقط، على

مستوى الأيديولوجية «العامة» بل على المستوى المستقل نسبيا ، لتحول الأشكال الأدبية. إن كل نص من نصوصها يتكشف عن مزيج معقد من الأدوات القصصية الملائمة لصيغ نوعية بارزة : «الأدب الرعوى»، الواقعية التاريخية، الحكاية الرمزية ذات المعزى الأخلاقى Fable، الخطاب الشعرى الأسطورى Mythopoeic والتعليمى didactic، وكذلك عناصر من الفانتازيا الطوباوية (كما هو الأمر فى دانييل ديروندا Daniel Deronda). ولا يمكن وضع أى من هذه الخطابات فى علاقة تعبيرية بسيطة مع الأشكال الأيديولوجية؛ على النقيض من ذلك فإن التمفصل المتبادل لهذه الخطابات ضمن النص هو الذى ينتج هذه الأشكال الأيديولوجية باعتبارها مدلولاً أدبيا. ويكفى مثالان لهذه العملية: إن الصيغة السيرية biographical فى رواية الطاحونة التى على النهر The Mill on the Floss تشمل، على الأقل، شكلين بارزين من الخطاب الأدبى : نوعًا وصفيًا من «الأدب الرعوى» (عائلة دودسون Dodsons، حياة ماغى فى طاحونة فى فترة مبكرة من العمر)، والدراما النفسية المعقدة لتطور ماغى الذاتى. إن التفاعل بين هذه الصيغ الصراعية المتبادلة هو ما ينتج النزاع الأيديولوجى بين «التقليد» و «التقدم» المنقوش فى الصور البلاغية لتوم وماجى توليفر، ولكنه نزاع تحله وسائل وتقنيات الرواية «الرعوية» فى الآن نفسه. فكما تُبسِّط نهاية النص المُصطنعة شخصية توم وتساويها بنمط من الطفولة الخالدة كذلك تفعل صورة النهر ـ رمز الانحراف الأخلاقى والرغبة المتمردة المتقلبة ـ التى تعمل على جعل القيم الفردية الليبرالية شيئًا طبيعيًا فتشوهها؛ إذ تصورها بوصفها خضوعًا غبيًا للفطرة الطبيعية أكثر من كونها نموًا إيجابيًا. إن التعارض بين الخطابين «الطبيعى» و «الثقافى» يُحوِّل إلى استقطاب بين صيغتين اثنتين من الصيغ الدلالية «الطبيعية» : الطبيعية كدلالة إيجابية (الرعوية) والطبيعية كدلالة سلبية (الفطرية). ومرة ثانية يمكن القول إنه ليس صعبًا أن نرى كيف أن الشكل الواقعى فى مدلمارش Middlemarch يُعيِّن نوعًا محددًا من «أيديولوجية النص». فى روايات إليوت الأولى ذات الطابع «الرعوى» يدل على واقعية إليوت، بصورة جزئية، تعهدها بالدفاع عن الأقدار الاجتماعية الغامضة؛ رغم أن هذا التعهد لا يمتد، بالضرورة؛ ليصبح صيغة «داخلية» كاملة لعملية خلق الشخصيات وتصويرها. ومع ذلك فإنها حالما تفعل ذلك فإن الشكل الروائى يفقد مركزه ؛ فبما أن كل قدر دال فإن كل

قدرٍ بالتالى يصير نسبياً. إن الواقعية، كما تفهمها إليوت، تتضمن الحل اللبق لعمليات ذات خيوط متشابكة كما تتضمن توزيعًا متساويًا لتعاطف المؤلف والحفاظ على القيم المتصارعة فى حالة توازن غير مستقر. إن الشىء الملازم العالق بهذه الأيديولوجية النصية من الأيديولوجية «العامة» هو ، بالطبع، الإصلاحية البروتستانتية Reformism الليبرالية، ولا يمكن إنتاج أثر أيديولوجى آخر، يمكن تخيله، بمثل هذه الحشد من الوسائل والتقنيات القصصية.

إن كون رواية إليوت تعيد صياغة التناقضات التاريخية وسكبها فى شكل أيديولوجى مقبولٌ وواضح وجلى فى حالة آدم بيد Adam Bede. إن آدم نفسه، فى عمله التعليمى الكارلايلى Carlylean وأخلاقيته المتصلبة Stiff-necked، نمط «عضوى» للذرائعى pragmatist المنتمى إلى البرجوازية الصغيرة الذى «ليس لديه نظريات توجه العالم إلى طريق الحق» والذى يعمل من ثمّ كممثل موثوق للطبقة الحاكمة. لكن هذه القيم «العضوية» لا يسمح لها ، من قبل الشكل الروائى، بالتورط، بصورة دالة، فى علاقة مع أى من نظم القيم الفردية الليبرالية «الأصيلة». وتتمثل هذه الفردية فى النص فى الشكل التافه عديم القيمة لمذهب المتعة الذاتية hedonistic egoism (الشهوانية الجنسية الفوضوية لدى كل من آرثر دُونيثورن Donnithorne وهيتى سوريل Hetty Sorrel) الذى تستطيع البنيات المستقرة للمجتمع الريفى أن تطرده وتمتصه دون أى تمزق ذاتى ملحوظ. لقد مزقت هيتى دون أن تدرى التعاون الطبقى بين مالك الأرض والحرفى جاعلة آدم يقف ضد آرثر، ولكن، لنقُل، إنها حالما تُنفى من الرواية فإن الولاء العضوى يمكن إعادة التأكيد عليه تدريجيا. علاوةً على ذلك، فإن آدم ذا الأخلاقية المتصلبة قد جعلته تجاربه أكثر إنسانية إلى درجة أنه أصبح الآن جاهزًا روحيًا ؛ ليتزوج الفتاة المنتمية إلى الشريحة العليا من الطبقة العاملة دينا موريس التى تنسجم حماستها الإنجيلية التبشيرية المذعنة للتضحية بالذات مع تأكيده العنيد غير النخبوى على الثبات على الدين. لذلك يُسْمح لآدم بالتقدم باتجاه وعى فردى أكثر غنى (إنه ينتهى بأن يصبح مالكًا لمخزن للأخشاب) دون أن يدمر هذا الوعى وضعه الأسطورى كنمط عضوى ومزيج مدهش من الثقافة الطبيعية والطبيعة المهذّبة.

إن إليوت، باختيارها ذلك النمط من الحياة البرجوازية الصغيرة فى الريف كمجال «نموذجي»، تُفشي موقفًا غامضًا يكشف، بدوره، عن علاقة إشكالية مع مجتمع قرائها. إنها تُوسِّع مجال تقاليد الواقعية الأدبية وأعرافها باتجاه معالجة حساسة للشخصيات الاجتماعية المغمورة، ولكنها إذ تصر على الأهمية الكامنة للحيوات الهامشية التى يقدمها تعتذر، بمزيج من الرعاية الموروثة والمُفارقة اللاذعة Irony المؤقتة، لاختيارها هذه المقاطعة التى لا تنتمى إلى أرض التنوير كموضوع لرواية جادة. ويركز هذا التحيّر فى النبرة الانتباه على صراع أيديولوجي. إنه يكشف التناقض بين النقد العقلانى للنزعة المادية الريفية (المقرونة بنزعة فردية رومانسية تجاهد ضد هذه الحدود الخانقة) وحاجة عميقة غائرة للاحتفال بقيمة مثل هذه التقليدية traditionalism المتعصبة الخاملة بوصفها التربة المتواضعة، بل والمغذية، التى تُقيتُ زهرة إنجاز فردى أكثر سموًا. تحاول آدم بيد حلا جزئيًا لهذه المُعضلة بوساطة مَثْلَنَة Idealising رومانسية للحياة العامة ممثلةً فى شخصيتى آدم ودينا صاهرةً الكثيف مع العادى. وفى الطاحونة التى على النهر يتطلب مثل هذا التركيب معالجة فُضولية أكثر للوسائل الأدبية.

إن مجتمع رواية الطاحونة الريفى ، وهو مجتمع مزارعين مستأجرين يكافحون من أجل العيش ولكنهم يُدفعون إلى رهن أراضيهم ويُدمَّرون ؛ بسبب ضغوط المجتمع المدنى القائم على النظام المصرفى والتصنيع الزراعى - معالج بصورة أقل مثالية من مجتمع رواية آدم بيد. فإذ تخترق الرأسمالية المدنية المناطق الريفية تنفجر تلك الصراعات فى المجتمع الريفى، التى أوحى بها فى آدم بيد، ولكنها كُتمت وأخفيت، وتصبح واحدة من الصور الروائية المركزية فى الطاحونة ؛ أى ذلك الانهيار المالى الذى مُنيت به طاحونة دورلكوت Dorlcote نفسها. بالإضافة إلى ذلك، فإذا كان يمكن لهيتى سوريل أن تجسد، بصورة مؤثرة، الشخصية الفردية الفوضوية اجتماعيًا فإن ماغى توليفر فى الطاحونة هى حاملة قيم ليبرالية أصيلة لا يمكن بأية حال التخلص منها. فبينما تقسم آدم بيد الحماسة الأخلاقية والفردية القلقة بين دينا وهيتى تجمع ماغى توليفر Maggie Tulliver بينهما، ويحبط هذا الأمر الحل البسيط المتوفر للرواية السابقة. وإذ تُفتن ماغى بالفردية الليبرالية، التى يمزقها الظلم المُقيم للبرجوازية

الصغيرة الريفية على نحو حاسم، فينبغى عليها، رغم ذلك، أن ترفض تلك الفلسفة الأخلاقية باسم إسلام نفسها للوسط الاجتماعى التقليدى لطفولتها. بهذه الصورة، فإن الحنين إلى التنشئة المثالية فى الطاحونة يُترجم إلى دفاع الأعراف العشائرية ورُهاب الاحتجاز Claustrophobia ضد التلقائية الذاتية الرومانسية المضفورة، بصورة غادرة، وكما هى مع الذاتية الشهوانية appetitive egoism. إن رُهاب الاحتجاز وفخ التضحية الذاتية مُعبَّر عنهما بوضوح فى الرواية، ولذلك فإن سببًا واحدًا يكفى لعدم اطراحهما بحسم وهو أن الوضع البديل الوحيد الذى يسمح به الكتاب لماغى هو إسلام نفسها إلى ستيفن غِسْت Guest. لكن غسْت لا يستطيع أن يمثل تحقيقًا تامًا لمطالبها. إن عيوبه الشخصية مرتبطة، بمكر، بموقعه الطبقى كنتاج تهجين فوقى للرأسمالية الضارية التى حلَّت محل عالم والدها الريفى العتيق. وبقبضها على هذه الصلة تُظهر الرواية حسًا تاريخيًّا معقداً يتجاوزه آدم بيد، وتجعل، فى الآن نفسه، من عودة ماجى إلى سانت أوجس St Oggs أمرًا مسوّغًا أكثر. بصورة موازية ترسم سيرة حياة توم توليفر، بشكل لافت، تناقضات المجتمع الريفى ؛ إذ يجاهد توم كى يساعد والده المحطم بتحقيقه النجاح وفْقًا لمبادئ الرأسمالية المدنية التى تسببت فى انهيار الطاحونة. لكن ماجى لا تتوحد، فى النهاية، مع توم المعقد تاريخيا المنقسم على ذاته. إن استنتاج الرواية الشفاف والموجه - غرق ماغى مع أخيها كنوع من التضحية الذاتية - يطمس الصراع الأيديولوجى بوساطة خدعة الوسيلة الأدبية السحرية. إن موت ماجى هو، فى الوقت نفسه، تكفير مُذْنب وتحقيق ذاتى إيجابى؛ فإذ تتوحد ماجى مع أخيها، غاية الحب الرومانسى والنمط المتعصب للمجتمع العضوى، فتحقق ذاتها وتنكرها فى الفعل نفسه، مقرةً بقواعد الأخلاقيات «العضوية» ، بينما تبلغ هى حالة من التحقق الذاتى فى تساميها الفردى على هذه الأخلاقيات.

يمكن أن نعثر على هذه النزعة العضوية النوستالجية فى روايات إليوت الريفية الأولى؛ إذ تتحدد هذه النزعة فى اللحظة الأخيرة، حسب مقتضيات الوقت الحاضر، وتظهر بوضوح كافٍ فى فيليكس هولت Felix Holt والجذرى The Radical المكتوبتين فى الفترة التى ظهرت فيها وثيقة الإصلاح الأولى Reform Bill. إن فيليكس، بالضرورة، هو نسخة مدنية عن آدم بيد، وهو حرفى برجوازى صغير لا يمثل

البروليتاريا التى يتكلم باسمها ولا يمثل سلفه الذى يمثل الفترة قبل الصناعية. وتتكون «جَذْريته» radicalism، من ثمّ، من وثوق إصلاحى بالتعليم الأخلاقى وارتياب وضْعى positivist بالتغيير السياسى - ويشكل هذا تركيباً يعارضه النص، بصورة بطولية، بمزاوجة غير مستساغة بين السياسات الجذرية الانتهازية ولا عقلانية الجماهير البربرية. ويوضح خطاب فيليكس فى العمال، بدعوته لتحويل الاهتمامات الطبقية إلى واجبات طبقية ودفاعه عن الامتياز الثقافى وخوفه من نشاط الجماهير، أيديولوجية الرواية التى تنادى بالتحول «العضوى» إلى علاقات جلية أكثر فجاجة. بهذا المعنى، فإن فيليكس هولت تلقى الضوء على العجز الأيديولوجى للصور «الرعوية» التى تلازم الصيغة الروائية الواقعية فى عمل إليوت. إنه عمل متناقض ذاتيًا ؛ لأنه يصر (كما يقترح عنوانه المؤكِّد على ذلك بوعى ذاتى واضح) على «مَرْكزة» مثل هذه الصورة - أى فيليكس نفسه - فى سياق حياة مدنية تستطيع، فقط، أن تفرض انزياحها الفعال مزدرعةً آدم بيد الآبق ذا النزعة الأخلاقية فى البلدة. إن مشروع الرواية «الرسمى» هو فى نزاع مع ما تكشف عنه . إن نقد فيليكس السياسى «التقدمى» ليس أكثر من احتجاج مثالى توجهه القيم التقليدية إلى الفعل السياسى نفسه. وما يرغب الكتاب أن يؤكد عليه بالنسبة لبطله - أنه أكثر جذرية من الجذريين أنفسهم - لا يمكن التوفيق بينه وبين ما نراه فى الرواية من سلوكه ونسمعه من أقواله كمدافع باسل عن ملكية الأرض. ويكمن حل هذا التعارض فى «تشكيل شخصية» فيليكس نفسه كبطلٍ خارق وشخصية قيادية تحاول أن تعوِّض بحضورها الفيزيائى عما تفتقر إليه سياسياً.

وإذا كان فيليكس، بهذا المعنى، مركزاً «زائفًا» فإن الرواية تمتلك مركزاً واقعيًّا، ولكنه منزاحٌ فى شخص السيدة ترانسوم Mrs Transome. إن كلتا الشخصيتين ذات طراز عتيق تاريخيا، والسيدة ترانسوم مرسومة فى الرواية بوصفها إقطاعية عتيقة الطراز مثيرة للشفقة تُزْدرى ولاءاتُها الأسروية من قبل ابنها الجذرى. فإذا كانت الرواية تتفجع فى شخصها على موت المجتمع التقليدى ؛ فينبغى أن ينكسر ذلك التفجع فى حالة هولت، الآيلة إلى الزوال أيضاً، وتؤدى إلى موقع «تقدمى». إن المشاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم ليست سوى خيانة جمالية لهذا التناقض الأيديولوجى القائم فى قلب العمل - تلك المنطقة الجرداء غير الممتصة فى العمل، النوستالجيا والإحباط

اللذان لا يمكن أن تجدى أية معالجة سياسية لهما ؛ لذا فإنها تُدفع إلى الحواف الأيديولوجية للعمل، ولكنها تحتج بوساطة فنيتها المحضة على مثل هذا النفى. إن السيدة ترانسوم هى الدحْض المتضمن لشخصية فيليكس والتاريخ المعاصر كذلك ، حتى ولو كان فيليكس نفسه الشخصية الرافضة لذلك العالم بصورة مبدئية، ولذا فإن هناك انزياحًا مزدوجًا فعَّالاً فى النص. إن فيليكس هولت تنمٍّ فى بنيتها الشكلية - فى الانفصال الحاصل بين المجال السياسى وبين الأحداث الخاصة بالسيدة ترانسوم - عن انقسام ذاتى يفشل فى التوصل إلى تمفصل موضوعاتى Thematic. وتقترح القوة الفنية للمشاهد الخاصة بالسيدة ترانسوم حضورًا باقيًا لتحرر «شخصى» من الوهم يتعذر استئصاله ويرفض أن يمتص ويصبح جزءًا من كل فى الأيديولوجية الرسمية التقدمية مَظْهرًا. إن الليبرالية، التى يرفع شعارها هولت الوضعى ظاهريًا داعيًا إلى أشكال «علمية» أكثر اتحادًا، تحل، فى الوقت نفسه، رباطها مع مثل هذه الكليات totalities الاستبدادية، ضمنيًا، لكى تدافع عن القيم «الشخصية العُضوية (فيليكس) والدراما النفسية (السيدة ترانسوم) والرواية السياسية، وخطابها نتاج سلسلة من التفويتات Slippages وتحولات هذه الأشكال التقليدية إلى بعضها بعضًا. وفى الثغرات الناتجة عن هذه التحولات فى الصيغة الجزئية غير الفعالة تسكن أيديولوجية النص.

تعرض روايات إليوت، بالفعل، من البداية صراعًا بين الكليات totalities الأيديولوجية التى تبزُّ الليبرالية الكلاسيكية وبين خوف من الأثر الممزق لهذه الكليات على القيم «الفردية» المتناسلة من ذلك الخط الليبرالى. (وهو صراع تكشف عنه علاقاتها الرفاقية المتعاطفة مع الوضعيين الإنجليز الذين دعمتهم وناصرتهم ولكنها لم تستطع أن تقتنع هى نفسها بالانضمام إليهم). إن الرواية هى كلية عُضوية، ولكنها أيضًا كلية ظاهراتية phenomenological؛ وينبغى أن نتوصل إلى خلق كمالها المتماثل غير المنشق على نفسه دون أن ندمِّر الوحدة التامة للتعبير الفورى(٢٩). وهذه المشكلة واضحة، كفكرة رئيسية، فى رومولا Romola حيث يُضْفَرُ «فهمُ» سافونا رولا Savonarola «المشْبوب السرمدى»، رؤيتها المشتركة المُغْوية، مع استبدادية despotism أخلاقية تنتهك حُرمات الليبرالية، رغم أن هذه الحرمات نفسها غير كافية : «إن المشاعر الرفاقية الرقيقة تجاه الأقربين لها خطورتها أيضًا، وهى مُعرضة لأن تكون

جبانة ومتشككة تجاه الغايات الأكبر التى لا يمكن للحياة، بدونها، أن تسمو وتبلغ مرتبة الدين»(٣٠). بتعبير أرنولد، إنه صراع بين الهّللينية الخطرة التى فقدت مركزها والعبرية المتعصبة الجائرة. إن الرجال العاملين ممن يتملكون عقلاً ليبراليًا مثل : فيليكس هولت يبدون وكأنهم يقترحون جوابًا على هذه المشكلة مازجين «الثقافة» بالرقابة الأخلاقية؛ لكن إليوت لم تكرر، بعد فيليكس هولت، هذه التجربة المهلكة مركزة الصور «الرعوية» فى قلب المناظر المدنية. إن التركيب المكون من شخصيتى : بيد وهولت ممثل فى ميديلمارش بشخصية كالِب جارث Caleb Garth، وهو نموذج بليد للعضوية الريفية، ولكنه نموذج صامت، بلا أى شك، وهامشى فى بنية الرواية. وإذ تنحدر هذه الشخوص فى الأثر الايديولوجى فتتحوَّل القيمة إلى وجهة نظر بديلة مضادة . فى حالة ميديلمارش تتحول إلى وجهة نظر الفنان ويل لاديسلو Will Ladislaw الكونية الشمولية، وإذا كان الحرفيون التقليديون يشكلون جُعْبة المقاومة الروحية ضمن المجتمع البرجوازى ؛ فإن الفنان الكونى الشمولى يسكن مثل هذا الفضاء المعارض الذى يقع خارج هذا المجتمع. وعلى كل حال، فليس هناك تعادل تام لصالح النموذج العُضوى العتيق المهجور؛ فإذا كان للاديسلو الأفضلية على جارث فى الثقافة الليبرالية ؛ فلأن الأول يفتقر إلى أى تجذر اجتماعى. فقط فى دانييل ديروندا Daniel Derronda، التى توحِّد بين الرؤية الشاملة والولاء الراسخ، يمكن أن تُحلَّ هذه المعضلة الأيديولوجية أخيراً.

ومع ذلك فإننا لا نريد أن نقول هنا إن القيم التى يحملها جارث لا تنتصر فى النهاية وتسود فى ميديلمارش. إنها تفعل ذلك ولكن بصيغة «أعلى» من التحرر الليبرالى المندهش من الوهم الذى يُكره، مع انهيار عدد أكبر من الوعود الطموحة، أن يجد سلوى فى المهمات الإصلاحية المتواضعة التى يتيسر تحقيقها. إن المفارقة الساخرة Irony فى ميدلمارش هى أنها تمثّل انتصاراً لمفهوم الكلية الجمالية المليئة بالشك والارتياب تجاه الكليات الأيديولوجية. إن كل واحدة من شخصيات الرواية المركزية الأربع تمثل نموذجًا تاريخيًا للكلية : مثالية كاسوبُن Casaubon، عقلانية ليدجيت Lydgate العلمية، مسيحية بلْسترود Bulstrode البروتستانتية، تحقيق دوروثيا بْروك Brooke الرومانسى لذاتها عبر مبدأ مُوحِّد من الفعل. وكل من هذه الكليات يتقوض ويتفتت ويقع فى شرك المبتذل والعادى، ويمكن لنا قراءة وقوع هذه الكليات فى

شرك المبتذل والعادى بطريقتين. إنها، بصورة جزئية، نوع من التفحص التجريبى المشبع بالتحية، لطغيان النزوع النظرى واستبداده، ولكنها تشير أيضاً إلى انتصار الوعى الاقليمى provincial المتحصن المكشوف على الحوافز الرومانسية أو العقلانية لإعلاء transcend هذا الوعى. ينشأ هذا المأزق، كما يشير عنوان الرواية، من مرحلة انتقالية للمجتمع الريفى تعاصر زمن وثيقة الإصلاح الأولى، لكن ليس هناك من شك فى أن تحرر الرواية الحكيم والخفيض الصوت من الوهم، «نفضها يدها من الأيديولوجيات»، تنتمى جميعاً إلى ما بعد طرح وثيقة الإصلاح الثانية.

إن المشكلة التى تطرحها ميدليمارش بموضوعية، وتفشل فى الوقت نفسه فى حلها، هى كيف يمكن للأيديولوجية أن تكون مُحكمة مفهومياً ومؤثرة عاطفياً ؟ رغم ذلك - كيف يمكن لنا تغذية التقوى الشخصية «اللاعقلانية» ونلْحِمَ مشاعر التقوى هذه ونجعلها تتماسك داخل شكل يتجاوز التجريبية المجردة والتلقائية الرومانسية؟ إن ما نحتاجه، حسب لاديسلو Ladislaw ، هو «روح تمر منها المعرفة بصورة فورية إلى الشعور ويشع فيها الشعور على الروح ككيان جديد من المعرفة» - وهو سؤال رأينا أن ماثيو أرنولد يُخاطِب به نفسه. حين نواجه صيغ وعى الطبقة العاملة العدائية المرسومة بصورة كاريكاتورية فى فيليكس هولت ينبغى أن نعيد تقييم التجريبية الحذرة للتقليد البرجوازى الليبرالى؛ رغم ذلك فإن هذه التجريبية هى نفسها استجابة أيديولوجية غير كافية للحظة التاريخية التى تلت إعلان وثيقة الإصلاح فى إنجلترا بحاجتها الماسة إلى أيديولوجية موحدة أكثر حدة وكثافة.

تتمثل هذه المعضلة فى ميدلمارش فى واحدة من الصور المفتاحية Key images التى تتكرّر فيها تلك الصورة المتمثلة فى النسيج بوصفه صورة للتشكيل الاجتماعى. إن النسيج هو صورة عضوية مشتقة، نقطة تتوسط الاستعارة الحيوانية فى آدم بيد ومفهوماً نظرياً للبنية أكثر تطوراً. إن تعقد النسيج، الانضفار الدقيق والمحبوك لخيوطه المستقلة نسبياً، النغمات التوافقية Overtone التى تمحو واحدتها الأخرى، احتمالات التعقد الموضعى الذى يسمح به، تسمح جميعاً بظهور أشكال من النزاع مُقصاة ومستثناة من قبل الاستعارة العضوية التامة فى آدم بيد، لكن فى الوقت نفسه فإن تماثل النسيج وسيمتريته، نزعه «المكانى Spatial» للسمة التاريخية عن العملية

الاجتماعية، إقصاءه لمستويات التناقض، تحافظ على الوحدة الضرورية للصيغة العضوية. إن هشاشة النسيج المعقدة تدفع باتجاه المحافظة السياسية الحذرة المتعقلة ؛ فكلما كانت خيوط النسيج مضفورة بنعومة ودقة ازدادت عواقب تمزق هذا النسيج وازداد حذر المرء واحتراسه من طرح مشروعات كلية طموحة. بالمقابل، إذا كان كل فعل فى أية نقطة من النسيج سيتردد Vibrate فى خيوطه كلها مؤثراً على التشكيل كله فليس بالإمكان الاحتفاظ بتلك العلاقة شبه السحرية مع الكلية أبداً. هنا، وكما هو الأمر مع مجاز trope النهر الذى يُغلق الرواية، والذى يشدد من تأثيره الكلى بنشره قوته فى فروعه جميعها، فإن الاستعارة الطبيعية تُستثمر لكى تدل كيف أن علاقة مستوفاة مع الكلية الاجتماعية يمكن أن تُنجز لا عن طريق التجريد الأيديولوجى بل عن طريق العمل الهادف الذى يتصف بوضوح أنّه خارجيّ peripheral. وإذا كانت استعارات ميدلمارش الطبيعية تؤدى هذه الوظيفة فإن استعارتها الجمالية تؤدى هذه الوظيفة أيضاً. وكما يلاحظ لاديسلو موجهاً كلامه إلى دوروثيا : «فلا فائدة من محاولة الاعتناء والاهتمام بالعالم كله؛ فالمرء يعتنى بالعالم عندما يشعر بالبهجة والسرور - فى الفن أو عبر أى شىء آخر». إن مشكلة الكلية فى الرواية تنزاح، بصورة فعالة، باتجاه سؤال الشكل الجمالى نفسه الذى يمنح البنية لمواده دون أن ينتهك غناها التجريبى. تجيب الرواية، بكلمة أخرى، شكليًا على المشكلة التى تطرحها فى فكرتها الرئيسة theme. الروائى وحده فقط يمكن أن يكون الفاعل المركزى فى روايتها فاقدة المركز، أن يكون الوعى الذى يتمتع بالامتياز، والذى يَعْرِضُ فجأة ويبرز فوق الكل بوصفه مصدراً لهذا الكل، ويدخُلُ فى علاقة تقمص عاطفى مع كل جزء من أجزاء هذا الكل.

لربما يقول المرء إن ميدلمارش رواية تاريخية شكلاً مع قليل من المضمون التاريخى الحقيقى. وثيقة الإصلاح، خطوط السكة الحديدية، الكوليرا، اكتساح الآلة للطبيعة : هذه القوى التاريخية «الواقعية» لا تفعل شيئًا أكثر من مسٍّ أطراف الرواية وحواشيها فقط. إن التوسط بين النص والتاريخ «الواقعى»، الذى تشير إليه مُداورَةً، كثيف بصورة ملحوظة؛ ويؤدى هذا إلى نقل الرواية من التربة «التاريخية» وإعادة زرعها فى تربة الرواية «الأخلاقية». تعمل ميدلمارش من خلال مصطلحات الذاتية والتعاطف، «العقل»، و«القلب»، تحقيق الذات واستسلام الذات، وتؤشر سيادة

التعبيرات الأخلاقية بوضوح إلى المأزق التاريخى وتوفر وسائل للتغلب عليه أيديولوجيا. إن التاريخ فى الرواية فى مرحلة انتقال معترف بها؛ مع ذلك فإن قراءة النص تعنى استنتاج أن «العطالة أو التعلق Suspension» هو الاصطلاح الأكثر مناسبة للتعبير عن تلك المرحلة. إن ما يُعرض ويُقدَّم، بصورة معترف بها، بوصفه حقبة ذات طبيعة متناقضة ambivalent انتقالية ستقود فى آخر الأمر إلى «نمو الخير وسيادته فى العالم» ، هو فى الحقيقة ليس أكثر من فراغ تاريخى، تبدو ميديلمارش ذات العقلية التقليدية التى أدركها الظلام أكثر استجابة للتطور التاريخى من هيسلوب فى آدم بيد. هناك، إذن، مسافة بين ما تدعيه الرواية وما تعرضه فى «إنتاجها» جماليا لأيديولوجية مذهب التحسن meliorism، التى يُلمعُ إليها عنوان الرواية فإنها تُفشى برؤية أقل تفاؤلاً بإمكانية التقدم التاريخى. إنها تكشف، فى الحقيقة، عن صورة ثلاثينيات القرن الثامن عشر المبكرة التى تنتسب إلى منظور مريض يقود فعلاً إلى سبعينيات القرن الثامن عشر التى «كُبحت» فيها حماسة ولْ لاديسلو الإصلاحية الرائدة. تُسقط ميديلمارش على الماضى فهمها للمأزق المعاصر، ولأن زُبْدة هذا الأمر هى عدم الثقة الجذرية بالتاريخ «الواقعى» فإن ذلك يُزاح بصورة فعالة ويُحرف باستخدام تعبيرات أخلاقية و «لا زمنية» كذلك. مع ذلك فإن مثل هذه الإزاحة تُزود إليوت بحل أيديولوجى؛ لأن ما لا يمكن الوصول إلى حل له باستخدام مصطلحات وتعبيرات «تاريخية» يمكن ملاءمته وتكييفه بجعل العناصر المتقلقلة جزءاً من الفهم الأخلاقى. وهذا فى الحقيقة نوع من الألغاز والتعمية المتضمنة فى صميم أشكال الرواية الواقعية التى تعمل بصورة ثابتة، وعبر اطراح العلاقات الاجتماعية الموضوعية وتحويلها إلى تعبيرات بين - ذاتية interpersonal، على فتح الباب وإشراعه أمام احتمالية اختزال العلاقة الاجتماعية الموضوعية والتعبيرات بين - ذاتية واحدتهما إلى الأخرى (٣١). فى ميديلمارش يتحقق مثل هذا الاختزال الأخلاقى للتاريخ فى «الحل» المتمثل فى التضحية الذاتية الذى تجاهد من أجل تحقيقه دوروثيا وليدجيت و(إلى حد ما) بلْسترود كل بطريقته الخاصة. إن نُكران الذات المؤلم يَعرِضُ نفسه كجواب على لغز التاريخ وأحجيته.

مع ذلك فإن مثل هذا الحل غير كاف أيديولوجيا كما يقترح حضور ولْ لاديسلو فى الرواية. بالنسبة للاديسلو فهو يحتفظ؛ إذ يوافق على مسار التحول الاجتماعى، بحيوية ونشاط فرديين متحديا بذلك هذا الاستسلام الناضج. إنه يقترح، بوصفه فنانًا إصلاحيًا على الصعيد السياسى، أن العمل التجريبى والتشديد الرومانسى على الذات ليسا بالضرورة متنافرين؛ إنه بكلمات السيد برْوك «شبيه ببيرك Burke مع بعض من خميرة شيللى Shelley». تنبع صعوبة الرواية فى «إدراكنا عدم قدرتها على رؤية كيف أن هذا الوضع الأيديولوجى المرغوب، الذى يشد برباط قوى نزعة التدرج gradualism المتعقلة الحكيمة إلى الرومانسية الرؤيوية visionary، يمكن أن يتحقق فى الشروط التاريخية التى تصفها الرواية. فى هذه المرحلة نصبح بحاجة ماسة إلى نوع مختلف من التاريخ. لكن ما لم يتم تحقيقه بصورة فعالة فى لاديسلو يمكن محاولة تحقيقه ثانية بتعبيرات مواتية أكثر من ذلك الدمج المتأخر بين النبى الرومانسى والسياسى الإصلاحى فى شخصية دانييل ديروندا.

إن ما يقتضيه الحال، فى الحقيقة، هو رؤية «كلية» تربط ما هو فردى إلى قوانين التشكل الاجتماعى، وتحتفظ بالتقوى «الشخصية» المنتهكة من قبَل مثل هذه الرؤيات فى رومولا وميديلمارش، وتحرر نفسها رومانسيًا. وتكمن الإجابة على هذه المشكلة فى دانييل ديروندا. فى هذه الرواية تجد إليوت حلاً سحريًا لمعضلتها الأيديولوجية فى يهودية ديروندا التى تزوده بهوية رومانسية مكتملة وتوحده، فى الوقت نفسه، بالكلية المعقدة لثقافة تاريخية ذات عناصر موحدة. إن ليبرالية ديروندا المبكرة هى هللينية بصورة غير مثمرة، انتشارٌ بلا مركز لتعاطف يعرض طاقته للفعل المبدئى للحث والتآكل : «لقد كان التعاطف التأملى والمتخلل يحمل معه خطر شلّ مشاعر النقمة فى نفسه ضد الخطأ، وانتقاء الصحبة والرفقة، وهما شرطا القوة الأخلاقية». تُوفر عبرية ديروندا ترْياقا ضروريًا - إخلاصًا يتضمن «مزج حب شخصى كامل متدفق مع إحساس أكبر بالواجب» عبر «خضوع الروح المُطيع لما هو أعلى». لا يمسُّ مثل هذا الخضوع مع ذلك القيم «الفردية» لليبرالية : إن رؤية ديروندا هى «رؤية عقل يعمل بوعى وحيوية ونشاط فى مسيرة القدر البشرى لكنه ليس بأقل وعيا لوقع الخطوات التى تتحرك مقتربة وتحتاج مكانًا تُسند رأسها إليه، وعلى الأقل حنانًا تجاه هذه الخطوات».

يمكن أن «تحل» المشكلة فقط بابتداع كلية مُزاحة بعيداً عن الوضع العقيم لنزع السمة الكلية عن إنجلترا بعد إصدار وثيقة الإصلاح - وهى كلية تصدَّرُ بصورة عاجلة إلى الخارج إذ يُغادر ديروندا ؛ ليكتشف قدره فى الشرق الأوسط. وتكمن الصعوبة هنا فى كيفية إعادة ربط هذه الكلية المصطنعة فى علاقة مجددة مع البرجوازية فى إنجلترا - وهى صعوبة «تُحلُّ» عن طريق تأثير ديروندا المُخلص المفتدى على ضحية المجتمع المحطمة الكئيبة جويندولين هارْلث Gwendolen Harleth. لكن الرواية فى مجاهدتها فى سبيل تحقيق هذا الحل تنقسم فى حالة من التعارض الذاتى - تنقسم، فى الحقيقة، فى منتصفها تقريبًا ؛ لأن دانييل يمكن فقط أن يحقق قدره بالتخلى عن جويندولين والذهاب إلى الشرق الأوسط متجاهلاً إياها فى سبيل نوع من الوُثوق، الغائم السديمى الأرنولدى Arnoldian السمات، بنوع من الخير المثالى. إن التشوش الشكلى فى دانييل ديروندا نتاجٌ لمحاولتها التغلب على التعارضات الأيديولوجية التى تنبثق هى منها؛ ففى الصمت الموجود بين حدثى «دانييل» و «جويندولين» تتكلم حقيقة هذه التعارضات ببلاغة تامة.

إن انحراف ميديلمارش النسبى فى علاقتها مع التاريخ «الواقعى» هو بصورة جزئية نتيجة لاعتقاد إليوت وإيمانها (المركب من الوضعية والمثالية) بقوة الأفكار وقدرتها على تشكيل الوجود الاجتماعى. ومع ذلك فإن ما تبرزه الرواية وتعرضه هو بالضبط الانفصال القاتل بين الفكرة والحقيقة جاعلة من الأولى مجرد فكرة طوباوية فارغة من المعنى ومن الثانية مجرد شىء تجريبى تافه ومبتذل. ولو كان بإمكان رؤى ديروندا أن تكتسى بلحم التاريخ لكان بالإمكان التخلص من مثل هذا التعارض. لهذا فإن الرواية تدفع بثقة إليوت بقوة الأفكار المُحددة إلى حدود ملغزة غامضة قصوى ، يُقبض على الأحلام والرغبات والبواعث الغامضة المُبهمة بوصفها رموزاً متوقعة دالة على ما سيكون حقا. تتعاون مثل هذه الأحلام بفعالية فى خلق المستقبل ، يقول دانييل متأملا: إن طبيعة مردخاى قد تكون من تلك الطبائع «التى يتحد فيها التقدير الحكيم للعواقب ويتعمد بنار الإيمان المتقد الذى يحدد عواقب ما يؤمن به». يصبح التاريخ هنا تعبيراً ظاهرياً عن القوى الروحية التى تعمل ضمنه وفى إطاره؛ ولذا يمكن أن لا يكون هناك أى تعارض ضرورى بين ما يعده الخيال صحيحاً وما يحدث فى التاريخ. بكلمة

أخرى تُدفع الرواية إلى ملاذ يائس فى تبنيها أبستمولوجيا ملغزة غامضة لحل مشكلاتها ؛ ولذا فإنها تُدفع بصورة فعالة خارج حدود الواقعية. تقترح بنية الصدفة غير القابلة للتصديق والقرابة الخفية التى تُسند السرد وتدعمه، تحويلاً دالاً لواقعية ميديلمارش؛ حيث تستخدم مثل هذه الوسائل بصورة مقتصدة.

بهذا المعنى تضع دانييل ديروندا حداً نهائيًا بارزًا لواقعية القرن التاسع عشر - الواقعية التى تنبعج الآن بتأثير الضغوط الأيديولوجية التى لا تقدر على احتمالها والصمود أمامها. لكن المسألة ليست مجرد مسألة «جمالية» اقتحمتها وغزتها الضغوط «الأيديولوجية» بخشونة. تشير دانييل ديروندا أيضًا إلى مرحلة تأزم فى التحول المستقل نسبيًا للأشكال الواقعية - مرحلة تصبح فيها الروائية Fictionality الإشكالية ، لهذه الأشكال الواثقة ببلاهة وتبلد حس من نفسها ، مندمجة كمستوى من الدلالة ضمن النص نفسه. إن استغراق الرواية الملحوظ داخل الفن هو بمعنى من المعانى رغبة بالمثالى العضوى ولكنها مُزاحة باتجاه الاستغراق فى الفن ، يحرر الفن الذات الفردية ولكنه يقتضى الخضوع لأمر غير شخصى، يجسد المناقب المثالية ولكنه يقتضى فعلاً أكثر تواضعًا، يُثير مشاعر زُهد ذات أصول عبرية Hebraism ، ولكنه يستدعى نوعًا من التكريس والتقوى تقترب من الحب الجنسى. إنها تشير أيضًا إلى تأمل النص المنحرف بصورة ثابتة لوضعيته الخيالية - فى تلك الحركة الدائرية؛ حيث تكون الأحداث «الواقعية» ضمن الرواية هى نفسها وبمعنى من المعانى «خيالات وأوهام»، تتنبأ بـ «واقع» ذى نسب محدد ، مضللة وخادعة. أن لا يكون بالإمكان وجود مردخاى خارج حدود الخطاب الروائى (كما يمكن حقًا أن يكون هناك بلْسترود) هو المؤشر الصحيح لمعضلة الرواية الأيديولوجية - وهى معضلة ليست بأقل أبدًا من أزمة الدلالة الواقعية نفسها. إن دانييل ديروندا هى نفسها علامة مسبقة على واقع اجتماعى مرغوب فيه، ولكن بما أن هذا الواقع الاجتماعى هو نموذج خيالى غير قادر على تحقيق نفسه خارج حدود الخطاب الجمالى ، فإن النص فى النهاية يستطيع فقط أن يدل على نفسه.

إن ما يكشف عنه، فى تلك العملية من الدلالة والعنْى الذاتيين، هو غيابٌ ينبغى أن يتملص بالضرورة من تركيباته الجمالية - الصراحة المقموعة لجويندولين هارْلث المتخلى عنها، تلك العلامة الدالة على الندرة الأيديولوجية «الواقعية» التى يمكن عدّ الرواية طعنة

أسطورية لها. تمثل رواية إليوت إذن محاولة لدمج الأيديولوجية الليبرالية والعمل على تكاملها، بكلا شكليها : الرومانسى والتجريبى، مع بعض النماذج المثالية ما قبل - الصناعية أو النماذج العضوية الوضعية. إنها مغامرة حددتها فى اللحظة الأخيرة الشخصية ذات الطابع الموحد والمشترك لرأسمالية القرن التاسع عشر خلال مرحلة إنتاج إليوت لأدبها، لكن هذا لا يعنى أننا نجادل فى سبيل التأكيد على تناظر قائم بين النظامين التاريخى والأدبى أو من أجل قراءة تعاقبية diachronic لمجموع آثار إليوت. لا تكمن المسألة فى كون عمل إليوت يتطور من «رعوية pastoral» ما قبل - صناعية إلى واقعية مكتملة النمو بتأثير تطور خطى للأيديولوجية البرجوازية، بل إن المسألة تكمن على النقيض من ذلك فى القبض، بصورة فورية، على وضعيات التزامن الأيديولوجية والانقطاعات الشكلية فى نصوصها - فى التنظير لطقم الانفصالات الذى تنتج الخطابات الأدبية المتميزة بوساطته وعبره أيديولوجية «مشتركة» موحدة تكون حاضرة فى النص من البداية. إن الاختلافات التى نلحظها فى النص الروائى الإليوتى هى نتيجة وأثرٌ لعمليات التبادل المتصلة فيما بين الأشكال الأدبية التى يندرج ضمنها هذا النص الروائى - عمليات التبادل التى «تعطى امتيازًا» فى كل نص من نصوصها لخطاب سائد مسيطر ومحدد مما يعمل على «موضعة» خطابات بعينها ويشوِّه أخرى. ضمن هذه العملية التزامنية يمكن تبيِّن تطور ذى دلالة ، تطور يبدأ من النهاية الاستعارية، بالضرورة، للصراع الأيديولوجى (التاريخ الاجتماعى بوصفه مُناظراً للتحول والنشوء الطبيعيين) ليصل إلى الحل الكنائى، بالضرورة، لعناصر هذا الصراع (القيم «الفردية»، الرؤى والعلاقات بوصفها حلاً للعلل الاجتماعية)(٣٢). تؤثر الوسائل والأدوات الروائية التى تضفى سمات طبيعية وأخلاقية وأسطورية على مثل هذه النهايات، لكن صفة الصراعات الأيديولوجية المحدقة بالنصوص تظهر واضحة على فعل إضفاء هذه السمات.

تكشف نهايات روايات إليوت العضوية عن وظائفها البانية التركيبية فى عمليات التبادل غير المنتظمة للأنظمة الرمزية الروائية وفى سلسلة الانزياحات الشكلية حيث تُهمَّش العناصر المتمردة، ولكنها تبقى حاضرة دائمة الشكوى. لكن ما يهدد هذه العناصر بالتدمير والزوال ليس «الخارج» المقموع بل الغيابات والتشوشات التى تنتجها داخليا.

كما تخطو الرأسمالية الفكتورية إلى مرحلتها الاستعمارية يصبح الأساس التاريخى لعضوية آدم بيد الريفية ذات السمات «الأيديللية» واضحة بصورة مطردة. تُمَوضع Impressions of Theophrastus Such (١٨٧٩) دعواها من أجل «وجود موحّد مشترك» فى سياق البلاغة القومية كما تحذر من المخاطر المتضمنة فى عملية «الاندماج غير المكتمل مع المهاجرين الذين ينتمون إلى دم غريب». تقول إليوت «إن الكبرياء والفخار اللذين يميزاننا بجسم تاريخى عظيم ينتميان إلى عادة العقل، تلك ، الإنسانية الطابع المُهذِّبة للنفس التى تستلهم تضحيات الأفراد والتى لا تستهدف السلوى وراحة النفس أو تستهدف الكسب أو أية مطامح أنانية أخرى، والتى تؤدى فى النهاية إلى ذلك الهدف المثالى الكلى؛ وليس هناك من إنسان تهزه مثل هذه العاطفة يستطيع أن يصبح خسيساً بصورة تامة». لقد أصبح المجتمع الموحّد المشترك، الذى ظلّ فى دانييل ديروندا هدفًا للإدراك ومن ثمّ نقداً مثاليًا لإنجلترا المعاصرة، احتفالاً عاطفيًّا بالوضع الراهن مُسْرَفا فى التعبير عنه. أصبح الصوت الإنسانى الليبرالى الآن هو صوت رد الفعل الشوفينى المتطرف.

٣ - تشارلز ديكنز :

لقد كانت أهم الروايات فى المجتمع الفيكتورى نتاج البرجوازية الصغيرة. الأخوات برونتى، وديكنز، وهاردى، وإليوت ، ومع هؤلاء، لا مع ثاكرى Thackeray، وترولوب، ودزرائيلى، وبَلْورْ ليتون Bulwer Lytton، تحقق واقعية القرن التاسع عشر أفضل إنجازاتها. لقد كان كتاب البرجوازية الصغيرة، بوضع طبقتهم المُلتبس فى التشكيل الاجتماعى، قادرين إجمالاً أن يُطوِّقوا مساحة من التجربة أكثر دلالة وغنى من أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقة التقليدية شاعرين بالأمان. لكنهم كانوا رغم ذلك قادرين على أن يجدوا فى شرطهم الخاص، وإن بصورة مصغّرة، بعضًا من أكثر تناقضات المجتمع البرجوازى نموذجية. لقد برهنت التجربة البرجوازية «التقليدية» فى إنجلترا حقا وبصورة ملحوظة أنها غير ملائمة لإنتاج رواية عظيمة الأهمية (٣٣). إن الكتاب ذوى الانتماء الطبقى المُنقسِم هم وحدهم، كما يبدو، من يكونون عرضةً

التناقضات والتضادات التى تنشأ عنها الأعمال الأدبية العظيمة. (وهذا صحيح فى حالة جين أوستن التى يقدم وضع البرجوازية الصغيرة الناشئة فى عملها بؤرة خاصة ذات امتياز تساعدُ على فحص التضادات والصراعات والتحالفات بين الأرستقراطية والبرجوازية). وكما ينحدر التقليد الواقعى البرجوازى الصغير فى نهاية القرن ؛ ليتحول إلى الواقعية الطبيعية naturalism (غِسنْغ، وويلز، وبِنِتْ) فإن علاقته المشحونة الإشكالية بالمجتمع تصادَرُ، لنقُلْ، من قبل الكتّاب المهاجرين - جيمس وكونراد، وفى فترة تالية إليوت وباوند. ولقد نشأت بصورة مشابهة علاقة ملتبسة فى المجتمع الإيرلندى فى القرن العشرين لتنتج فن ييتس وجويس العظيم.

مع ذلك فإننى لا أنوى أن أجادل قائلاً : إن واقعية القرن التاسع عشر فى معظمها كانت نتاجًا لـ «الأيديولوجية الطبقية» التى امتلكتها البرجوازية الصغيرة، فلكى نكون دقيقين فى كلامنا ينبغى أن نقول أن لا وجود لمثل هذا التشكيل الأيديولوجى الثانوى . لقد وُجِدت «أيديولوجية البرجوازية الصغيرة» كوحدة تامة بين العناصر الصافية والمتعارضة المُستَلّة من الممالك الأيديولوجية للطبقات السائدة والمسودة فى التشكيل الاجتماعى - إن ما هو مطروح للنقاش فى هذه النصوص جميعًا هو الشخصية المعقدة المتعينّة بصورة مفرطة لصيغة اندراج هذه النصوص فى الأشكال الأيديولوجية المهيمنة Hegemonic - وهذا التعقيد هو بصورة جزئية نتاجٌ لـ «الواقعية» الأدبية نفسها. تنتج الواقعية، كما رأينا فى حالة جورج إليوت، فى واحدة من تياراتها أيديولوجية « ديمقراطية» - ديمقراطية سريعة الاستجابة، وبصورة متقدمة، للتجربة الاجتماعية المقموعة والأقدار اليومية المتواضعة؛ لذا تؤكد أيديولوجيتها الجمالية الخاصة بـ «النمط» و«الكلية» (وينبغى أن لا نتشكك أبدًا فيما يتعلق بالشخصية الأيديولوجية لهذه الأفكار) على ضرورة دمج هذه العناصر فى «رؤية» موحدة «للعالم». لا تقيم أيديولوجية النص الواقعى فى «رؤية العالم» السائدة هذه بل تقيم فى الطفرات والتحولات والانزياحات الشكلية التى تدل على محاولاتها لإخضاع صيغ أخرى من الخطاب. إن كل نص من نصوص تشارلز ديكنز الأولى يُمثل ازدحامًا حقيقيًا لصيغ روائية متنافسة - الرواية القوطية، الرومانس، الحكاية الأخلاقية، رواية «المشكلات الاجتماعية»، المسرح الشعبى، «القصة القصيرة»، الصحافة، «حكاية التسلية» التى تتخلل الأغنيات فى

حفلات اللهو - وهى صيغ لا تُفسح مكانًا لـ «الواقعية» ولا تعطيها أى وضع متميز. أما «واقعية» ديكنز المتأخرة فهى بصورة ملحوظة من النوع غير الصافى - وهذا سؤال كاف لطرحه فيما يتعلق بالأشكال التى تحيطُ «مضامين» غير واقعية «كلية»، وفيما يتعلقٍ بالخطابات المتضادة المتصارعة المشددة التى تعرض بلا كلل إزاحة عين الواقعية التقليدية التى ترى من علٍ. وإذا كان توجه ديكنز إلى مثل هذه الواقعية يُنْتج أيديولوجية «كلية» فإن هذه الأيديولوجية هى من ذلك النوع الذى ما يفتأ يفكك نفسه من الداخل مستعينًا بالأثر «المُبدِّد» للأدوات والوسائل الأدبية المضادة. وفى النهاية فإن روايات ديكنز تقدم رموزًا للوحدة المتضادة (Circumlocution office, Chancery Court) وهى عناصر أساسية مكونة لبناء رواية ديكنز. يمكن لهذه الخطابات الرمزية فقط أن توفر فى النهاية «مشهدًا مرئيًا من أعلى»، ولكن بما أن تماسك هذه الخطابات ليس بالضبط سوى نوع من التضاد المُنظَّم فإن مثل هذا المشهد المرئى من أعلى هو مجرد فضاء غائب تتمفصل فيه الخطابات البلاغية المتباينة.

تضع حقيقة كون ديكنز برجوازيا صغيرًا مدنِى الأصل ، شخصًا ذا أصول ريفية، تمييزًا دالاً بين رواياته وروايات جورج إليوت. فمن بين معظم الكتاب الإنجليز فى منتصف القرن التاسع عشر ربما يكون ديكنز هو الكاتب الوحيد الأقل تلوثًا بالأيديولوجيات العضوية الطابع. معه ظل النقد الإنسانى الرومانسى للرأسمالية الصناعية «تلقائيًا» بصورة مُلفتة دون أن يحوز ذلك الإدراك الأيديولوجى المحكم الطابع الذى تلقته الرأسمالية الصناعية فى عمل كل من كارلايل ودى. إتش لورنس. يعالج ديكنز أكثر الأشكال العضوية المعاصرة توافرًا - إنجلترا الفتية، القروسطية ، عبادة الطبيعة، حركة أكسفورد - بازدراء الكاتب البرجوازى الصغير المدنى النشأة الذى لا يُشبع حاجاته ولا يرضيه الانسحاب من الحياة والالتحاق بغموض الحياة الرعوية. إن انسحاب ديكنز والتحاقه بالطبيعة هو بصورة أساسية إيماءَة سالبة مرتبطة بالموت والانكفاء إلى عالم الطفولة، هو نوع من التحلل من الروابط الاجتماعية أكثر من كونه نموذجًا اجتماعيًا. إذا كانت الطبيعة لدى جورج إليوت هى العالم الاجتماعى المُبَنْيَن لإنجلترا الريفية ؛ فإنها بالنسبة لديكنز مكان النزعة الأخلاقية السنتمنتالية أكثر من كونها قانونًا سوسيولجيا. إن الصغير نِلْ Nell هو رمزٌ لقيمة طبيعية مطرودة من المدينة

المفترسة النهّابة ، لكن كويلب Quilp المدنى النمطىّ هو من يَشْغل خيال مؤلفه. تظهر الشخصية التجريبية التلقائية لإنسانية ديكنز الرومانسية، المتجلية فى «روح عيد الميلاد Christmas Spirit» والحيوية الخشنة فى الأزمنة الصعبة Hard Times، للعيان بوصفها ضعفًا جماليًا دالاً وأيديولوجيًّا. ومن ثمّ فإن هذا الضعف بالذات يحرم العمل الناضج من أيديولوجية عضوية دارجة، مثل تلك التى تتبناها دانييل ديروندا، يمكن لها أن تتوسط التعارضات التى فى محل تساؤل و«تصل إلى حلول لها». فى عمل انتقالى مثل : دومبى وابنه Dombey and Son ينتج غياب مثل هذه الأيديولوجية نصًا منقسمًا على ذاته بوساطة التعارضات نفسها التى يُعيد إنتاجها. يؤكد مشهد محطات القطارات الشهير بصورة لافتة، على سبيل المثال، على التقدم الصناعى البرجوازى فى الوقت الذى يعترض فيه مغتمًا على مثل هذا التقدم بسبب وضع البرجوازية الصغيرة الآيلة إلى السقوط والإهمال. ورغم أن هذا الاعتراض مصوغٌ جزئيا على صورة استعارة طبيعية ؛ فإن ديكنز لا يمتلك أية أيديولوجية عضوية، مثل إليوت، تمكنه من دمج رموزه المتعارضة جماليا ، ولا يمتلك أية مصادر أيديولوجية يستطيع أن يُؤمِّن بها نوعًا من المصالحة بين «التراث» و «التقدم». تبقى التعارضات محفورة بصورة بارزة فى النص لكى تُغنى تطوره غير المنتظم بصورة درامية وتملأه بالحيوية.

أحد رموز إنسانية ديكنز الرومانسية المركزية تتمثل فى براءة الطفولة؛ حيث تدفع روايات ديكنز هذه الطفولة إلى الانخراط فى سلسلة من العلاقات البنيوية المعقدة مع تجربة الكبار. وبما أن الطفل فى عمل ديكنز معزول وضحية وغير قادر على تحويل عالمه المُشظى فى الإدراك الحسى إلى عالم كلى فإن القيمة الموجبة التى يجسدها تمثل بفعالية صورة سالبة. وتعكس هذه الوضعية السالبة بوضوح العوائق والتحديدات النظرية المتضمنة فى نقد ديكنز الأخلاقى للمجتمع البرجوازى . إن سلبية الطفل مقياس درامى للقمع الذى يتعرض له، ولكنها تنقله من مملكة الطفولة إلى مملكة الأفعال الخيرة التى يصعب تحقيقها والإمساك بها. من جهة أخرى تضىء صراحة الطفل البليغة دراميا القوى الاجتماعية التى تسيطر عليه؛ إنه يصير، حسب الاستعارة البريختية، خشبة المسرح الفارغة التى تتنافس فوقها هذه القوى النموذجية على الصعيد التاريخى. يُمثِّل أوليفر تويست Oliver Twist واحدًا من هذه المراكز السالبة؛

إذ يتيحُ له غيابه المؤثر من قصته أن يركز بسلبيته على ما هو دال اجتماعيا. ومع ذلك فإن تفاهته وانعدام قيمته يحددهما عدم قدرة الرواية أيديولوجيا على عرض الشخصية بوصفها نتاجًا اجتماعيا. ولكى نفعل ذلك ينبغى أن نقطع الخيط الذى يعلقه فعليا بالتاريخ مما يشدد فى النهاية على انتصاره على صعيد الحكاية. تجادلُ الرواية أن أوليفر هو نتاجٌ للقمع البرجوازى وليس نتاجًا له فى الوقت نفسه، تمامًا كما تجرى المصادقة على العالم «الواقعى» للعلاقات الاجتماعية البرجوازية التى تنقذه وتنتشله بطريقة سحرية ، ويُشْطَبُ على العالم «غير الواقعى» التحتى للفقر والجريمة؛ حيث يُعْرضُ القمع والكبت من زاوية نظر العالم التحتى بوصفهما مجرد وهم.

تكشف روايات ديكنز عن تعارض بين الواقعية الاجتماعية التى تتوسطها براءة الطفولة وبين القيم الأخلاقية الإعلائية التى تُشخصها تلك البراءة. إنه تعارض داخلى يسكن وعى البرجوازية الصغيرة الذى يشعر بالحاجة إلى احتضان الأخلاقيات البرجوازية التقليدية بوعى يقوِّض الواقع الاجتماعى الفظ الذى يطمسه. ويُنتجُ هذا الوضع طقْمًا من التنافرات الشكلية فى الروايات نفسها. لا تستطيع أوراق بيكويك Pickwick papers مثلاً أن تكون رواية حقا بالمعنى التقليدى المتداول للكلمة ؛ لأن براءة بيكويك الراضية عن نفسها تجعله غير قادر على تحصيل أية تجربة مترابطة هامة تتجاوز ما هو عرضى. يحتاج الكتاب إذن مركزًا مساعدًا يتمثل هذا المركز فى سام وِلَرْ Sam Weller الذى رغم كونه أدنى فى المنزلة الاجتماعية من بيكويك (إذ يعمل خادمًا له) يقوم بدور السيد الفعلى؛ ففى انزياح مُضاعف لرقة النص البرجوازية تنفجر التجربة غير المُستساغة التى يطرحها السرد المقبول رسميًا فى مكان ما، فى حكايات استحواذ فكرة الموت العنيفة البشعة التى تُقاطع السرد بصورة منتظمة. بصورة موازية تقريبًا ترمزُ رواية كويلب فى المتجر القديم المثير للفضول Quilp in the old curiosity shop إلى الثأر الفوضوى المُتَّقِد الذى تُنزله الرواية بمسار سردها العاطفى المُحتشم(٣٤).

تستعرض رواية ديكنز، مثلها مثل رواية إليوت، وسائل وأدوات أدبية لـ «تحلّ» تعارضها وتضادها الأيديولوجيين ، لكن روايات ديكنز أكثر بروزا وشهوة من روايات إليوت بسبب الوضوح الذى تحفر به التعارضات والتضادات نفسها فى شقوق النص

وفجواته ببنياتها المختلطة ومعانيها المنفصلة. ولا يكمن هذا الفرق فقط فى كون عمل إليوت لا يكشف أيضًا عن مثل هذه التشوشات الشكلية كما اقترحت. بالأحرى فإن كتابة إليوت، التى يسندها شكل عضوى من المفاهيم الجمالية وأيديولوجية اجتماعية ذات طابع عضوى أيضًا، تجاهد من أجل الخروج بنهايات عضوية بوعى وانسجام أكثر مما تفعل كتابة ديكنز. على النقيض من ذلك تعرض روايات ديكنز أشكالها المتعارضة المتضادة ذاتيًا وعدم اتساقها الداخلى كجزء من معناها التاريخى. يحقق عمل ديكنز الناضج بالتأكيد نوعًا من التكامل الجمالى ولكنه نوعٌ مختلف بصورة دالة عن ذلك التكامل الذى يتحقق فى عمل إليوت؛ فإذ تُوفِّر أيديولوجية إليوت العضوية الطابع بنية لـ «الكلية» الاجتماعية التى تؤمن بها فيكُرّه ديكنز فى رواياته الأخيرة على استعمال المؤسسات الاجتماعية بوصفها صورًا مُوحِّدة جماليًا (محكمة تشانسرى فى البيت المنعزل Bleak House ومكتب الإطناب فى دوريت الصغير Little Dorrit) ، والتى هى موضوع نقده. وتُمدُّ أنظمة التضاد والانقسام والتعارض هذه ديكنز، وعلى صورة مفارقة ساخرة، بمبدأ للتماسك والانسجام الرمزيين. بهذا المعنى لا تتأسس الوحدة الجمالية لعمله الناضج على أسطورة «المجتمع العضوى» ، بل إنها على النقيض من ذلك تمامًا تتأسس على الانقسامات التاريخية للمجتمع البرجوازى. ولا يكمن الأمر فى كون إدراك ديكنز المبكر للشخصية ، بوصفها مُفرطة الحساسية ولا ـ علائقية non - relational ، يؤدى إلى تبنى رؤية تؤمن بالوحدة الاجتماعية؛ بل إنه يكمن بالأحرى فى إظهار هذه اللاعلائقية فى صورة منظمة ـ أى تلك الوظيفة التى تؤديها البنيات المُزاحة عن مركزها مثل تشانسرى، الرأسمالية التمويلية Finance Capitalism وألـ Circumlocution Office، المراكز المراوغة المتملصة التى تبدو وكأنها تتخلل كل شىء ولكنها غائبة عن كل مكان(٣٥). تظل الشخصيات فى روايات ديكنز المتأخرة تصويرية بشعة متنافرة الطابع grotesque على نحو فردى، ولكنها تُدركُ الآن وبصورة متزايدة كحوامل لتلك البنيات، وتقوم هذه الشخصيات بأدوار الأبطال الفعليين لروايات ديكنز المتأخرة.

ما تجهد كتابات إليوت فى حله تزامنيًّا ـ التضاد بين مرحلتين ووجهين من وجوه الأيديولوجية البرجوازية التى تحددها بعض الطفرات والتحولات فى الطبيعة التاريخية

للرأسمالية الإنجليزية ـ تندفع روايات ديكنز من خلاله وتستعرضه على التعاقب diachronically. إن الأشكال الفوضوية المشظاة الفاقدة المركز التى تتسم بها روايات ديكنز الأولى تنتسب بصورة عامة إلى مراحل مبكرة ذات سمات أقل تنظيماً وعضوية من مراحل الرأسمالية الصناعية؛ إن البنيات المُوحدة السمات للرواية الناضجة تُشيرُ مُداورة إلى رأسمالية منظمة بصورة أكثر كثافة وتركيزاً، إلى الشبكات المعقدة لرأسماليتها التمويلية (مِرْدِل Merdle فى دوريت الصغير)، إلى بيروقراطية الدولة التى تتحول باطراد لتصير مركزية الطابع (Circumlocution office) وأجهزتها الأيديولوجية التى تصبح يومًا بعد يوم أكثر تناغمًا وانسجامًا (النظام التعليمى فى الأزمنة الصعبة والبنى القضائية فى البيت المنعزل)[٣٦] . تؤشر محطات القطارات فى دومبى وابنه على مرحلة انتقالية فى هذا التطور وهى شبكة مُوحدة تستدعى رغم كل شىء، وبـ «التلقائية» الملتزمة التى تتسم بها عملية الخلق فيها وسمة التجربة المتغايرة الخواص التى تُبرزها إلى الوجود، «الطاقات الاعتباطية التحكمية المتفجرة المتضمنة فى الروايات المبكرة». مع ذلك فإن حركة عمل ديكنز ليست حركة تبدأ من «الفرد» إلى «المجتمع»، بل إنها حركة تبدأ من رواية فاقدة المركز (الطفل البرىء، الشخص الناضج العقيم الخالى من المعنى) حيث تحبك بعضُ التناقضات والتعارضات خيوطها؛ لتنتهى برواية الكلية المُزاحة عن مركزها ـ الرواية تقوم بلعبة الايماء، برمزيتها المتكاملة المُدْمجة، إلى طقم التضادات والتعارضات ووضعية انتفاء العلاقات التى تُدْرَكُ الآن بصورة منظمة.

٥ - جوزيف كونراد :

سيكون من السهل التنبؤ باقتراف خطأ ما إذا حاولنا اقتفاء أثر الأيديولوجية العضوية فى أدب القرن التاسع عشر بدءًا من جورج إليوت وانتهاء بذلك الروائى البرجوازى الصغير المتخصص فى رسم ملامح الحياة الريفية توماس هاردى. فرغم كون هاردى يَرثُ أيديولوجية التحولات الاجتماعية العضوية الطابع (إنه يكتب عن الجنس البشرى مُرجِّعًا صدى كلمات إليوت : «إنه شبكة هائلة من النسيج... شبيه

بنسيج العنكبوت» [٣٧] ؛ فإن عمله الروائى منشغلٌ، بالضرورة ، بالنزاعات البنيوية والتعارضات المأساوية فى المجتمع الريفى تلك التى تتجنبها روايات إليوت. لقد ادعيت فى الفصل السابق أن مسيرة هاردى لتطوير واقعية نقدية مكتملة الشخصية كانت مجدة بالفعل، ولكنها متقطعة وغير منتظمة. إن ما يلفت الانتباه هو عدم صفاء أشكاله الأدبية الفريدة والمتميزة (الشكل الرعوى، الميلودراما، الواقعية الاجتماعية، الطبيعية، الأسطورة، الحكاية Fable، المأساة النقدية). كان موقع هاردى كمنتج أدبى، بموضعته بصورة مُلبسة ضمن مقاطعته الريفية الآفلة بخاصة أو ضمن التشكيل الاجتماعى من ثم متفحصين مقاطعة «وِسكْس» wessex بمنظور داخلى واقعى ناظرين إليها كذلك عبر زوايا نظر أسطورية ثابتة، محاطًا بالتناقضات، وهى تناقضات لا يمكن فصلها عن علاقته الإنتاجية المشحونة بجمهوره الحضرى الطابع الذى رفض الناطقون باسمه عمل هاردى الجذرى الأول. ويعكس استخدامه للأشكال الرعوية والأسطورية أحيانًا الميثاق القلق المعقود بينه وبين جمهور القراء الذين يفضلون الشكل «الرعوى» على أى شكل آخر، ولكنه ينشر فى عمله أيضًا القوالبَ «الكونية الطابع» لكل من الحكاية Fable والبَلّاد Ballad والمأساة التقليدية ؛ ليعكس وضعية عامة على المادة الروائية المعرضة للنبذ خصوصًا إذا كانت ريفية الفحوى. إن المعضلة الشكلية الكامنة فى كيفية التوفيق بين هذه الصيغ الأدبية المتعارضة - هل ألِك دور برفيل Alec D'urberville برجوازىٌ محدث النعمة، شيطانٌ يؤدى دوره الإيماءة والإشارة، وغدٌ مثير، أو رمزٌ للشيطان؟ - هى نتاج لصيغة اندراج هاردى المعقدة غير المألوفة فى التشكيل الأيديولوجى السائد وفترة عيش أشكاله الأدبية الممكنة. وهكذا وصولاً إلى زمن كتابة جود الغامض Jude the Obscure كانت عملية «التوفيق» قد تجوهلت بصورة فعالة ؛ فقد كانت هذه الرواية هجومًا على الجمهور أكثر من كونها عَرْضا يقدم له. وما عُدَّ «مادة خاما»، «مادة فجة» فى هذه الرواية ليس فى الحقيقة سوى نتيجة للضعف الفنى أكثر من أن يكون نتيجةً لجرأة فجة مدهشة من جانب هاردى، أو استهزاءً غير هيّاب لـ «الاحتمالية الواقعية Verisimilitule» الذى يعلو بالإيماءة المسرحية على الإيماءة الخاصة بقيود الواقعية وحدودها. وليس من قبيل المصادفة أن تكون العبارة التى تتصدَّرُ الكتاب هى «الحرف يقتل» ، إن جود، الذى يَحْشِد النص باقتباسات مطولة من نصوص أخرى والذى

تستحوذ عليه فكرة العنف فى الثقافة الأدبية والمشدود إلى الوسائل الرمزية، يقابل ضدياً بين القصور الذاتى inertia المُهلك للحرف وبين الصورة البديلة للإنتاج الأدبى الذى هو حرفة مادية خاصة بالإنسان. إن النماذج والأشكال والقوالب moulds والممارسات المُنتجة التى يُستولد منها النص هى نفسها صورة لمبناها الخاص - لذلك التَوْليف montage بين «المظاهر» (بين «منتجات هذا القلم» كما تقول عبارة هاردى الكاشفة) التى يُعَدُّ «دوامها واستمرارها» أو «اتساقها وتناغمها» خارجاً عن الموضوع. ضمن الطابع الجذرى المؤقت لممارسة هاردى المنتجة يَنْحَفِرُ طابع مؤقت ثان أكثر جوهرية - أى عَدمُ الانغلاق، المرغوبُ فيه، للأشكال الاجتماعية نفسها (ممثلة بصورة مصغرة فى الجنس)، الأشكال التى «تنفجر» الرواية فى شكلها المعطى، عبر فِعل «انفجار» الحرف الخاص بنصِّها. عبر صفحات الرواية كلها تتحول النصوص المقدسة - العقيدة الطهرانية Nicean Creed، سفر أيوب Book of Job - بعنف على يدى جود إلى خطاب هجومى عنيف ينصب على رأس الجمهور الذى لا يستجيب - الخطاب الهجومى الذى تشير الرواية من خلاله إلى موقعها المنزاح ضمن العلاقات الاجتماعية الأدبية فى عصرها. لقد ادّعى هاردى أن استجابة الجمهور المتعصبة لجود قد شفته من كتابة الرواية إلى الأبد، لكن توقف كاتب بحجم هاردى عن الكتابة بسبب المراجعات الرديئة لواحد من أعماله أمرٌ قابل للتساؤل حوله. والحقيقة أن هاردى، بعد كتابة جود، لم يكن ليعرف أية وجهة يتوجه؛ فبعد أن «فجّر» الأشكال العضوية للرواية كان على هاردى أن يترجَّل .

لم ينتقل التراث العضوى فى نهاية القرن إلى الريفى الإنجليزى هاردى، بل إلى المهاجر البولندى كونراد Conrad. مع دخول جوزيف كونراد، المنفى البولندى ورجل البحر والتاجر، المعترك الأدبى الإنجليزى نشهد بزوغ لحظة مميزة شديدة التحديد من لحظات الصراع بين العقيدة الفردية الرومانسية والعقيدة العضوية الاجتماعية التى تتبعتها فى عمل جورج إليوت. لقد أصبح والد كونراد المحافظ المتحمس لوطنه ثائراً قومياً ضد الهيمنة الروسية على بولندا - وهو صوفى سلافى قضى حياته فى السجن، وورث عنه كونراد اعتقاداً بأن أرضه - الأم الخاضعة والمحكومة من قبل الغير - ينبغى أن تكون جسماً مُوحَّداً مشتركاً Corporate body («شيئاً عضوياً حياً» [٣٨]) مع نوع

من الإيمان المسيحى بقدر هذه الأرض التاريخى. مع ذلك فقد كان هذا الميراث المثالى الرومانسى فى تعارضٍ مع الواقعية الذرائعية pragmatic المحافظة التى تشرَّبها كونراد من عائلة أمه، عائلة بوبروفسكى الإقطاعية التى أيّدت بحذر الحكم الدستورى Constitutionalism والتخلى الصارم عن الذات الرومانسية. كان العرق البولندى النبيل الذى ينتمى إليه كونراد منقسماً ؛ فقد اندمجت الأرستقراطية بصورة فعالة مع الطبقة الروسية الحاكمة تاركة طبقة أشراف الأرض من أمثال عائلة بروبوفسكى وعائلة كونراد أيضاً تتدبر أمرها فى التخلص من النير الإمبريالى. لقد كانت هذه الطبقة، فى طموحها للاستقلال القومى وفى افتقارها فى الوقت نفسه إلى الهيمنة الاجتماعية بسبب الإمبريالية الروسية، مترددة فى احتضان الوسيلة «القُصوى» - أى الثورة - التى يمكن لها من خلالها فقط تحقيق الاستقلال. وهكذا أصبحت بولندا تشكل بالنسبة لكونراد رمز الاندماج المثالى بين الوحدة القومية وعصر التنوير enlightment الليبرالى؛ وقد كانت «وحدة تلقائية» «ربطت نفسها، بما تتمتع به من احترام مبالغ فيه للحقوق الفردية، فى تحالف مع الليبرالية الأوروبية ضد «التعصب السلافى»»(٣٩) .

يؤكد منفى كونراد الاختيارى عن بولندا، كرجل بحر وفنان، بصورة متوهجة على تحرره من نزعة إمبريالية مرضية Claustrophobic غير محتملة. ومع ذلك، وفى الوقت نفسه، فإن الفن والعمل التجارى يُعيدان خلق الوحدة العضوية التى مُزِّقت بوحشية وقسوة فى بولندا. إن السفينة مجتمع عضوى يُقلِّص، ببنيته التراتبية ووظائفه الثابتة المستقرة، النزعة الفردية المدمرة والخيال الفوضوى. ولكنها تمثل أيضاً، مثلها مثل بولندا، شكلاً من أشكال العزل الجماعى الذى تنذر به قوى غريبة، ومن ثمّ فإنها - وخصوصاً بالنسبة لضابط معزول اجتماعياً عن البحارة - تدفع بالفرد إلى مواجهة اختبارية متوحدة مع هويته الإشكالية الخاصة. ويُمثل الفن، بصورة مشابهة، رمز الاستقلال البارز للخيال الشخصى المتحرر من القواعد القمعية الكابتة، ولكنه أيضاً يُمثل كلا عضوياً يتطلب التخلى عن الذات الفردية. لقد أمدَّ المجتمع الانجليزى كونراد بحل مثالى للضرورات الأيديولوجية المتصارعة التى ورثها من بيئته البولندية، أصبح هذا المجتمع أرضاً محتفية بالمهاجر المحافظ الفارّ من الفتن والاضطرابات السياسية الأوروبية (٤٠) . لقد اتحدت النزعة الفردية الذرائعية الإنجليزية المتسامحة مع الميراث

القومي الرومانسي العضوي لرجل التجارة لكي يتوفّر لكونراد الوضعُ الأيديولوجي الذي التمسه. يعتقد كونراد أن إنجلترا هي «المتنفس الوحيد لضغط المذاهب الجهنمية التي وُلدت في أحياء القارة الفقيرة» (٤١) . إن التقليد التراتبي العريق الراسخ فيها معقلٌ قادر على مواجهة «النزعة الأخوية Fraternity» ، التي تنزع إلى إضعاف العاطفة القومية، أي تلك الوقاية التي تشغل مركز اهتمامي» (٤٢). إن تدوين إسم كونراد في سجل الأدب الإنجليزي أبعد ما يكون عن أن يمثّل اختراقًا للتاريخ الإنجليزي من قبَل أيديولوجية «غربية»، اقتحامًا للتشكيل الاجتماعي المحلّي من قبل «ذات طبقية» أنتجتها قوى أجنبية. إن حالة المنفى والمغترب (التي تنطبق عليه) معقولة ويمكن فهمها كصيغة من بين صيغ عديدة ممكنة للوحدة المتناقضة مع أيديولوجية محلية سائدة. إن «حالة النفي والاغتراب» لا تجعل من موقع كونراد الفردي كَـ «ذات فاعلة» ضمن المجتمع الإنجليزي أو المجتمع البولندي «شيئًا كليًا»، بل إنها بالأحرى طقمٌ من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية التي تحتلها الذات التاريخية لجوزيف كونراد، الذات التي حددتها في اللحظة الأخيرة التمفصلات الداخلية للأيديولوجية المحلية.

كما يجادل آفرون فلايشمان Avron Fleishman فإن كونراد يرث مباشرةً التقليد العضوي لعقيدة القرن التاسع عشر الإنسانية الرومانسية. إن قيمه الإيجابية مجسدةً فوق جميع القيم الأخرى في التضامن الرجولي لبحارة السفينة، هي نفسها ضرورات كارلايل الرجعية في العمل والإخلاص والخضوع الرواقي - أي تلك القيم التي تشد وثاق البشر بصورة تلقائية إلى الكل الاجتماعي. ومن ثمَّ فإن عمل كونراد الروائي، بالفكرة الرئيسية التي تتكرر عن الذات المنقسمة، ينضح بنزعة فردية رومانسية مذنبة لا يحكمها قانون ، وهي لذلك تناضل لإخضاع نفسها للنظام الجماعي.

تتحد عضوية كونراد الاجتماعية، بكلمة أخرى، بنزعةٍ فردية متطرفة، أنانية أحيانًا - بنزعةٍ شكيةٍ ما ورائية حيالَ الطبيعة الموضوعية للقيم الاجتماعية، بعدم ثقة بالمثاليات كاستجابة الذاتية والوهم، برؤية للمجتمعات الإنسانية بوصفها مؤسسات «إجرامية» بالضرورة ذات اهتمامات أنانية، بنزعة ذاتية عميقة الجذور ترى العالم لغزًا مبهمًا ميئوسًا منه، بإدراك للتاريخ بوصفه تاريخًا دائريا أو (تجسيدًا) للعبث والسخف.

تتعين الأزمة الأيديولوجية فى نصوص كونراد بوساطة الشخصية الإمبريالية للرأسمالية الإنجليزية التى خدمها كونراد؛ ولكنها تتعين بصورة محددة أكثر من خلال تجربته البولندية، وعبر التعارض بين النزعة المثالية العضوية والتحرر من الوهم السياسى. لقد اقتضت إمبريالية القرن التاسع عشر إنتاج أيديولوجية مثالية مسيحية مشتركة، ولكنها اقتضت ذلك فى اللحظة الحاسمة التى تعرض فيها إيمان العصر الفيكتورى الوسيط للتآكل والحت بوساطة التشاؤم والذاتانية Subjectivism واللاعقلانية بسبب الهبوط الاقتصادى الشديد الذى ساعد على الاستغلال المكثف للإمبراطورية. وقد تعرضت الإمبريالية لوضع محرج عندما انكشف التباين بين مبادئها المثالية الرومانسية وممارستها المادية القذرة؛ كما أنها ولَّدت وعيًا بالنسبية الثقافية فى المرحلة التى كان من الضرورى فيها أن يُشدَّدَ على الهيمنة الثقافية المطلقة للشعوب الإمبريالية. إن الانفصال القاتل بين الحقيقة والقيمة، الواقع والمثال، المادة والروح، الطبيعة والوعى، الذى تتخلل عمل كونراد، هو نتاج هذه التناقضات.

ينشأ رفض كونراد المزدرى للمذهب الإصلاحى جزئيا من إدراكه للاستغلال الإمبريالى الذى يقوم بعقلنته. ومع أنه يعمل على شجب الأشكال الفجة غير المثالية للإمبريالية فإنه مكرهٌ أيديولوجيًا على اكتشاف «فكرة» مخلصة فى الشكل البريطانى للإمبريالية ـ ذلك الوعد الرومانسى بتحقيق الالتحام بين مجتمعات قبلية ذات طابع غيز متبلور ودمجها فى وحدات «عضوية» حقّة. إن هجومه الضارى على الإمبرياليتين الأمريكية أو البلجيكية المستغلتين بصورة واضحة هو جذريًا هجومُ الإنجليزى التقليدى المحافظ الذى لا يثق بـ «التيار المادى» و «التيار التجارى» البرجوازيين. ويمكن أن «يُزال» هذا التناقض، بين شعور كونراد القومى الرومانسى والواقع الهمجى للإمبريالية، فقط عندما تُزَيَّنُ هذه الفعالية بالمثالية العضوية. إن كونراد لا يؤمن بالتفوق الثقافى للشعوب الكولونيالية ولا يرفض فى الوقت نفسه الكمال الإمبريالى. و«الرسالة» التى تَوَدُّ «قلب الظلام» Heart of Darkness إيصالها هى أن الحضارة الغربية ليست فى أساسها بأقل بربرية من المجتمعات الإفريقية ـ وهى وجهة نظر تُشوِّش الافتراضات الإمبريالية بالقدر نفسه الذى تعمل فيه على تعزيز هذه الافتراضات.

يُتوسَّط mediated هذا التعارض بين التضامن العضوى والعقيدة الفردية الشكوكية فى عمل كونراد الجمالى. إنه يكتب عن الفنان قائلاً : إنه يحاول الإمساك بـ «وجه الحياة الذى يمضى» وإنه يعمل على عرض اهتزاز هذا الوجه ولونه وشكله فى محاولة منه لنفخ روح الحياة فى «الشعور الكامن بالصداقة نحو كل شىء مخلوق ـ وفى الإيمان الحاد الذى لا يُقْهَر بالتضامن الذى يعقد الأواصر بين مشاعر الوحدة التى تحسها قلوب لا تُحصى...» (٤٤) . إن الوظيفة الأيديولوجية للفن هى التشديد على التضامن البشرى ضد النزوع الفردى الذى يؤدى إلى التفسخ؛ ومع ذلك فإن وصفه لمواد هذا التضامن بأنها مهتزة وسريعة الزوال يؤكد، فى صيغة مفارقة ساخرة، على الانطباعية الفردية الطابع التى ينبغى أن يُتغلبَ عليها أيديولوجيا. يتشكل الفن، بالنسبة لكونراد، من عملية تصفية مدققة للغة متمردة شَموسَة للحصول على صورة ملموسة Concrete وظل فرقىٍّ nuance تعبيرىٍ. إن الرواية، بالنسبة له كما بالنسبة لهنرى جيمس، تُشكِّل وحدة عضوية بارعة تتضمن بدورها إعادة تعريف للكاتب بوصفه عاملاً فلوبيرياً Flaubertian، شديد الحساسية، على نصّه. (إن الكتابة، كما علّق كونراد مرة، شكلٌ من أشكال الفعل). ومع ذلك فبإعادة تعريفنا للكاتب بوصفه عاملاً فإن جمالية نهاية القرن تعمل على قطعه، فى اللحظة نفسها، عن سياقه الاجتماعى. إن المؤلف عامل، لكن نتاجه لن يظل محتفظًا بجمهور أكيد. لقد انهار الميثاق الفيكتورى ـ الوسيط المعقود بين المنتج والمستهلك جزئيًا ـ وقد انعكس هذا الانهيار على وضع وسائط الكاتب للإنتاجية، أى على اللغة نفسها. ينبغى على المؤلف أن «يعمل» على نصه بتركيز ودقة لأنه لم يَعُد، من الآن وصاعداً، قادراً على التعويل على «اللغة العادية ordinary» كرابطٍ بينه وبين مستهلكيه، وذلك فى الوقت الذى يكون فيه واقعًا فى شرك أيديولوجية لا تَعُدُّ التواصل الإنسانى شيئًا أكثر من وهم مُواسٍ عابر. وفى الحقيقة أن ديكنز هو نهاية مرحلة تاريخية لم تَعُدْ فيها الغزارة اللفظية الصرف تدل على الكتابة بوصفها غايةً وهدفًا ـ الكتابة écriture حسب فهم رولان بارت لهذه الكلمة الاصطلاحية(٤٥). يعرض تلوين كونراد اللغوى المحسوب وجهًا دالاً من وجوه التباين. ينبغى أن يُبنى النص ببراعة ويشكَّل فى وحدة معقدة، لكن ما يهمنا هنا أكثر هو فشل هذا النص فى التَّمَفْصُل articulate ـ تلك الاقتراحات التى تُلْمِعُ بقلق لا ينقطع وتُكثِّرُ

المعانى وتتركها غامضة وغير منجزة، أى تلك الإلماعات «الوصفية» للمعنى التى يُعيِّنُ ف.ر. ليفز هويتها بصورة دقيقة فى قلب الظلام (٤٦) . لنَقُل إن العمل هو فى الوقت نفسه مُغْلقٌ عضويًا ومنفتحٌ لفظيًا؛ ينبغى أن تَنْحفرَ الصور بوضوح لكن «كل صورة تطفو بصورة غير مؤكدة فى بحر من الشك... فى كون غير مستكشف من الشكوك والقلق»(٤٧) . يُواصِلُ كونراد، فى رسالته هذه إلى إدوارد غارنت E. Garnett، مساءَلته لواقع القارئ الفعلى مُزاوجًا بين السؤال الشكلى لكيف تكتب وبين مشكلة موقعه الخاص المتقلقل كمنتج أدبى. إن ما يفعله كونراد، فى الواقع، هو أنه يُوحِّد بين الجمالية والرومانسية وجمالية «الإنتاج». إن غاية الفن هى اختراق العالم الظواهرى phenomenal؛ ليكشف عن جوهره المراوغ؛ ومع ذلك فإن هذه المهمة، التى تقوم مقام الجماليات المثالية المألوفة، تتطلب كمية مُعطِّلة من العمل المرهق.

يُجاهدُ العمل الروائى بثبات من أجل إنكار أثره وبراعته الخاصين لكى يُقدِّم نفسه فى صورة «طبيعية» ونصف شفافة؛ ومع ذلك فينبغى أن يكون هذا الجهد دومًا محبطًا وملغى ذاتيًا. إن فنانًا، مثل مارلو Marlow ، يخون الحقيقة بثبات فى محاولته لتبليغ هذه الحقيقة بدقة أكبر.

لقد أصبح كونراد، فى الحقيقة، قادراً على «إيجاد جواب» لمسألة كيفية الكتابة مع اكتشافه لمارلو كوسيلة سردية. إن لعبة الراوى تتيح لمشكلة التوصيل الواقعى الأبستمولوجية أن تُدْمج فى البنى الشكلية للنص نفسه. تصبح كتابة القصة، اكتشاف الشكل، بالنسبة لكونراد، نموذجًا للمصاعب الأبستمولوجية التى تقلقه؛ إن بناء عمل سردى يساوى فى نظره بناء نظام أخلاقى. ولكن سيُصادَرُ على هذا النظام بوصفه متقلقلاً ومشكوكًا فيه مثله مثل فعل الكتابة نفسه تلك المغامرة الهشة المحفوفة بالخطر التى لا تنى تتشكل وتُفكك رحلةً فى المجهول الذى هو السردُ يكشف عن نفسه ويتجلى خلال مساره. فى عمله على روايته، إذن، يُشكِّل الكاتب فراغًا، وينحت الفجوات والأمكنة الشاغرة. إن العمل، بالنسبة لكونراد، هو مشاركة تضحية ذاتية فى الكلية totality الاجتماعية لكنه، مثله مثل أعمال كيرتز Kurtz فى قلب الظلام، يكشف بصورة مجردة اغتراب المرء عن طبيعته الأبدية المراوغة التى ينبغى أن تختزلَ وتُردَّ إلى النظام. ينبغى أن يتغلب الشكل الجمالى على الناقص والبدائى تمامًا مثلما تجاهد الإمبريالية

لإخضاع «تشوش نظام» المجتمع القبلى وتحويله إلى بنية «عقلانية»، رغم أن هذا التنظيم يتضمن نفيه داخله.

إن كل رواية من روايات كونراد هى، حقا، حية بمثل هذا النفى المُدمِّر لوحدتها العضوية. لا ينشأ عدم الانسجام والتنافر الأيديولوجيان فى رواياته، كما لدى ديكنز، من استغلاله للأشكال المفتوحة النهاية المتناقضة داخليًا بل من التنظيم المحسوب الذى يَضْفُرُ النماذج حول نقطة غيابٍ مركزية. فى قلب كل عملٍ من أعمال كونراد هناك صمتٌ يُرجِّعُ الصدى ، لغز كيرتز الذى يتعذر فهمه، جِمْ Jim ونوسترومو Nostromo، الظلام، سلبية جيمس ويت J. Wait التى تُفرِّخ مثيلات لها فى الزنجى ونرجس The Nigger and Narcissus، غباء ماك ور Mc Whirr وتبلد حسه فى الإعصار Typhoon، لغز «الروح الروسية» الأبدى فى تحت عيون الغرب Under Western eyes، انفجار القنبلة غير المرئى وصمت ستيفى Stevie الأبله الباطنى فى العميل السرى The Secret Agent، ثروة هيست Heyst غير الموجودة فى النصر (٤٨) Victory. إن هذه الغيابات متعينة ـ وهى تُعيِّن فجوات الأيديولوجية الكونرادية وحدودها– تقوم بتمثيل «الفراغات» التى تجوفها الصدامات أو عمليات إقصاء المعانى واستبعادها.

إن الطبيعة المراوغة للورد جيم Lord Jim ـ الناتجة عن تقنية الرواية الحكائية الغائرة فى العمل ـ مثلاً، تساوى بالضرورة الطبيعة الرمزية التى يختزل إليها جيم عبر عملية الحذف المتبادل التى يمارسها منظوران متضادان عليه؛ إذ يمكن أن نرى فيه رجل استعمار رومانسى، يعمل على صوغ قدره الخاص، ونرى فيه، فى الوقت نفسه، ألعوبة لكون Cosmos ميكانيكى يتعذر تعيينه. وتُلازم عملية حذف متبادل مشابهة للعملية السابقة البنيه الشكلية لرواية تحت عيون الغرب حيث تضع الروحُ الروسية البطولية، لكن الرتيبة المضجرة، بعضها بعضًا موضع تساؤل دائم، وذلك عبر نوع من المفارقات الساخرة اللولبية الطابع التى تتقاطع فيما بينها. يُجسِّد صمت ماك ورْ الدائم قيم التقليد العضوى غير المنطوق بها، قيم الإخلاص الكلبى والبطولة التى لا يمكن تأملها والتفكير فيها، والتى يمكن أن نراها معروضة أمام أعيننا، ولكن لا يمكن قولها. وبالعكس من ذلك فإن سلبية جيمس ويت تشير إلى تحلل فوضوى للنظام الاجتماعى الراسخ والعميق الجذور ميتافيزيقيا بحيث يستعصى تمفصله. إن قلب الظلام، فى

القصة التى تحمل الاسم نفسه، هو الاستعمار نفسه الذى ينبغى؛ إذ يمكن تصويره فقط كفانتازيا هزلية وشر ميتافيزيقى، أن يظل بالضرورة غامضًا وملغزا، لكن المجتمعات الإفريقية هى المجتمعات التى ينهبها الاستعمار، المجتمعات التى تبدو فى الطراز الإمبريالى أحجيات وألغازا محيّرة. لا يمكن تقديم انفجار القنبلة فى العميل السرى، كما لا يمكن تقديم قفزة جيم من السفينة، بصورة مباشرة ، إنهما تقترحان نوعًا من التحول الزلزالى العنيف، «وثبةً» غير متوقعة باتجاه طبيعة عضوية متطورة تستطيع أيديولوجية الرواية المحافظة التلاؤم معها بوصفها فقط سراً لا يمكن الكشف عنه وأحجية لا يمكن حلها. إن المركز الغائب فى نوسترومو Nostromo هو، بصورة جزئية، نوسترومو نفسه، ولكنه أيضًا الفضة التى يعمل نوسترومو وكيلاً لها ـ تلك المادة الخاملة غير الشفافة التى يُدوِّمُ حولها الفعل الإنسانى بشكل مسعور. وبما أن الفضة هى البنية المُعيّنة determining التى تُعدُّ شخصيات الرواية حاملةً لها (إذ هى البطل ـ النقيض فى الكتاب كما يعلّق كونراد)، فإن الفضة هى أيضًا المبدأ المُوحِّد للفعل بمجمله؛ ولكن بما أن هذا الفعل لا يساوى، حسب كونراد، وضوحًا تاريخيًا متماسكًا فإنه يظل مجرد مبدأ ينبغى بالضرورة أن يكون غائبًا دراميًا. فى هذه المراكز الغائبة بالضبط «تتجوف» الأشكال العضوية لعمل كونراد الروائى أكثر من أن تتمزق وتتشظى، وفيها أيضًا تتوضح العلاقات بين العمل الروائى وسياقه الأيديولوجى.

يكتب كونراد لغارنيت قائلاً : «من الواضح والجلى أن قدرى هو أن أكون وصّافًا ووصّافًا فقط. هناك أشياء ينبغى أن أتركها دون أن أمسّها» (٤٩) . وهذه بالضبط هى المشكلة الأساسية التى يعانى منها الشكل فى عمل كونراد، المشكلة التى تَتَحدد ـ وتُحدِّد ـ النسيج الأيديولوجى الذى يحتضن كتابته؛ ولذا فإن المشكلة لا تكمن فى كون أشكال كونراد «تُعبِّر» عن الأيديولوجية، بل إنها تكمن بالأحرى فى التعارضات الأيديولوجية التى تنتجها بصورة مُحتِّمة أشكاله الأدبية. إن عمل كونراد ذا الخصيصة المتميزة هو الحكاية الغريبة الطراز exotic للعمل والمعروضة بصورة غنية وملموسة والتى تطرح حوافُّها وأطرافها سلسلة من الأسئلة المتشككة حول الواقع الحقيقى للفعل نفسه. «تضع» الحكاية أو القصة «فى المقدمة» الفعل بوصفه شيئًا متواصلاً وغير إشكالى؛ إنها تفترض صحة وقائع التاريخ والشخصيات والعالم الموضوعى التى

لا يمكن التشكيك فيها، لكن هذه الافتراضات تنقذف فى دائرة شك جذرى بسبب المعانى الشبحية الكثيرة الظلال التى تحيط بالسرد قاطعةً خطوطه المحيطة ومُضببةً حدوده. وإذا كان السرد سيختزل إلى قصة فإن هذه المعانى الحاسمة سوف تنمحى، وإذا كانت هذه المعانى ستُسبَرُ مباشرةً فإن السرد نفسه هو الذى سيتبخر. إن ما يُوحِّدُ الفعل الدرامى والأساس «الميتافيزيقى» هو المزاج . إن غرابة الطراز لدى أحدهما تختار الطابع السرى لدى الآخر كرديفٍ لها. «ينتج» كونراد إذن، فى عمله على نوع genre قصة المغامرات، أيديولوجيته الخاصة فى شكل متَعيِّن. إن قصة المغامرات تنتج خصوصيةً بسيطةً صحيحة للفعل الذى يتجابه بدوره مع نفيه - إن على هذا الفعل أن يثبت؛ إذ يتلبس الشبح السفينة نرجس أو الشريك السرى، فيما إذا كانا سيتخلصان من الشبح ومن ثمَّ فيما إذا كان السرد سيعيش. إن هذا العيش بالنسبة لكونراد ضرورى أيديولوجيًا كما هو ضرورى فنيًا ، ينبغى ألاَّ يُسْمَح للإخلاص والعمل والواجب أن تُفْضى إلى الشك فيما إذا كان من الممكن أن يُعزِّزَ بقاء الرواية الرفيعة النظام الاجتماعى. ولهذا السبب فإن كونراد المتشائم يُصِرُّ أن مهمة الفنان ليست نقل العبثية الأخلاقية وتبليغها، بل تعزيز الأمل الذى لا يموت والتعزية (بإمكان تحققه)[٥٠] . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون ذلك الأمل أكثر من ذلك الشىء الغامض الملغز. إن الشكل الطبيعى للعميل السرى يُكثِّف العالم المادى ويُصيِّره ماديا إلى الدرجة التى يبدو فيها التدمير الثورى لهذا العالم غير قابلٍ للتفكير فيه؛ ورغم ذلك فإن هذا التكثُّف يُسبِغُ على الرجال والأشياء سيماء غرابة فظة ومتنافرة تندمج بخوف الكتاب من المجهول الفوضوى.

إذا كانت هذه «المادية الميتافيزيقية» ضرورية للتأكيد على طبيعية ما هو مُعطى فإنها أيضًا تنفى مملكة الذاتية تلك التى هى احتجاج ضرورى مساوٍ على النزعة الوضعية للبرجوازية. ضمن عالم الإخفاق الذى يخلو من العاطفة، إذن، ينبغى للتغير العنيف (وينى)، الحركة (فيرلوك)، الرؤية الروحية (ستيفى) ، أن تشدِّدَ على إقحام نفسها على النص وبالطرائق الغريبة فقط. إن صمت ستيفى هو من ذلك النوع «الباطنى» الذى يمكن أن يُعْرَضَ ولا يمكن أن يُعبَّرَ عنه؛ إن النص يقول تعارضاته أكثر مما يقول عنها. إن خطابه مُطوَّقٌ بتلك الهاوية التى يحاول الأستاذ العدمى حفظ توازنه

على حافتها بصورة دائمة . إن الأستاذ، الذى يُعدُّ نفسه لتخصيص ذاتى لحظى فى الأبدية، هو صورة حية للنص نفسه. أما بالنسبة لـ العميل السرى فهى قادرة على كشف الحقيقة عبر تلك العملية المتواصلة من «التفجير الذاتى» فقط؛ أى عبر ما نسميه المفارقة الساخرة Irony. إنها تستطيع فقط مَفْصَلَة articulate ما هو واقعى عبر الفعل الثورى لنفى اقتراحها الفعلى وإعادة بناء نفسها بعيداً عن العقيدة العدمية ex nihilo. ومع ذلك فإنها تعلم أن هذه المهمة مستحيلة ؛ لأن قَدَرها أن تعمل على خطابات مُثَقَّبة بالتناقضات الأيديولوجية - أو أنها، كما يمكن للرواية أن تقول، مُدانَةٌ باللامصداقية الأبدية للغة، لكن العمل لا يستطيع أن يسمح لنفسه أن يختفى فى هاوية المسكوت عنه unspeakable سامحًا بذلك لاقتراحاته وافتراضاته أن تُشْطَبَ بصورة استعاديَّة دون أن يترك لنفسه مطلقًا شيئًا يتحدث عنه. وإذا كان هذا العمل يشابه عمل فتجنشتين wittgenstein الفلسفى الأول رسالة منطقية Tractatus Logico-philosophicus بإحالته إلى المُتعالى transcendent ووعده به فينبغى أن يحاكى عمل فتجنشتين الفلسفى التالى أبحاث فلسفية philosophical Investigations فى تكريسه وتقديسه لتلك «اللعبة» الهائلة المأزقية الطابع التى هى المجتمع. إن القيمة، التى تُعيِّن هويتها نزعة إصلاحية مزدراة تُعَدُّ الاحلام الفوضوية امتدادات أكثر تفسخًا لها، يُدفَعُ بها لذلك ؛ لتجتاز حدود العالم وتُنْفى بعيداً لكى لا تتمفصل؛ ولذا فإن كل شىء يبدو، بسبب من ذلك بالضبط، متروكًا كما هو، كما كان؛ ويُوفِّر هذا للنص نوعًا من الحل، ولربما نوعًا من الوهم الذاتى. إن العالم، كما هو الأمر فى رسالة منطقية، هو تمامًا «كل شىء فى الواقع»؛ وبهذا المعنى لا حاجة لحل إذ لا شىء، هناك كما يبدو، بحاجة للحل. إن الألعاب المأزقية هى فى وجه من وجوهها غير منجزة، غير مكتملة، وفى وجه آخر مكتملة وتامة؛ إن العالم يمضى فى سبيله، وهذا هو سؤال النص وجوابه أيضًا. الحاجة إلى القيمة Value وتمييز الفراغ التام الكامن داخلها ، هنا تمامًا يكشف التناقض العميق لمشروع كونراد، الذى يُعدُّ جزءًا من الأيديولوجية الإمبريالية التى شارك كونراد فيها، عن نفسه.

٥ - هنرى جيمس :

مع كونراد يُعدُّ العيش العضوى ممكنًا فقط فى الشروط التاريخية غير النموذجية ؛ أى فى شروط شبيهة بشروط عيش بحارة السفينة البولنديين المثاليين (فى مثل تلك الحالة)، أو فى المجتمع القبلى. مع جيمس نكون قد خطونا خطوة أخرى إلى الأمام ، يمكن للعيش العضوى الآن أن يكون فقط شأنًا من شئون الوعى العضوى الذى يُمثلهُ الفن بتفوق [٥١] ، والذى يجعل من العالم عبر التأمل شيئًا كليًا لا يمتلك بنية متأصلة. إن عمل الفنان هو «دومًا أن يصنع شيئًا ذا معنى ، وأن يجعله متناسبًا، ما أمكن ؛ لأن المظاهر المباشرة للتجربة رخوة ومشوشة». [٥٢]

يمثِّل عمل جيمس، إذن، محاولة يائسة مكرسة لإنقاذ الدلالة العضوية بكاملها فى مملكة الوعى المغلقة العصية على الاختراق ـ للتغلب، بوساطة قوة الإدراك «الجميل» المتعدد والهارمونى المُوحِّد، على بعض الصراعات والانفسامات الواقعية المحددة. تُولِّد هذه الصراعات، المتمثلة فى شكل صراع من أجل الكسب المادى، ثروة تجعل مثل هذا الوعى الذى يتمتع بالامتياز ممكنًا فى الدرجة الأولى. لكن حامل مثل هذا الوعى التأملى غائبٌ بذلك عن التاريخ الملموس، مُزاحٌ عما يجعله كليا، أنْ «نعلم» (وهذا تعبير جيمسى **Jamesian** أساسى وحاسم) هو تَعالٍ رفيع وسلبية عقيمة فى الآن نفسه. إن وعيًا، مثل وعى رافل توتشيت **Touchett** فى صورة سيدة **The Portrait of a lady** أو وعى الدكتور سلوبر **Sloper** فى ميدان واشنطن **Washington Square** أو وعى فاندر بانك **Vander bank** فى الجيل الأخرق **The Awkward Age** أو وعى الراوى المجهول فى النبع المقدس **The Sacred Fount**، يتجاوز بحساسية الواقع الاجتماعى الذى يواجهه، لكنه وبسبب انفصاله غير المؤلم عن العالم يظهر كوعى خاص وخارجى، وليس من قبيل المصادفة أن يكون حامل مثل هذا الوعى فى ما علمته ميزى **What Masie Knew** طفلاً. وبسبب كون هذا الإصرار على جعل كل شىء جزءًا من كل يتضمن بالضرورة بُعدًا عن الأشياء الواقعية فإنه يتضمن بصورة ثابتة تهديدًا مدمرًا بتزييف الأشياء ، ولذلك فإنه يمتطى، خوف الانزلاق، العقيدة التجريبية (كما يفعل الراوى فى النبع المقدس وزوجة الحاكم فى دورة البرغى **The Turn of the screw**) وذلك فى تفتيشه عن قاعدة وحيدة سرية ستحول التجربة إلى شىء واضح متماسك ومفهوم هو الأثر الفنى.

ومع ذلك فإن السلبية العقيمة لفعل المعرفة قابلةٌ أيضًا أن تصبح نوعًا من الفضيلة. إن أرواحًا مختارة مثل : إيزابيل آرتشر I. Archer في صورة سيدة أو ميللي ثيل Milly Theale في أجنحة الحمامة The Wings of the Dove، برفضهما الرفيع الظَفَر لنفسيهما بأى شىء ونكرانهما البطولى للاهتمامات الذاتية، تُحرزُ نصرًا روحيا على النزعة الفردية التملكية للآخرين. إنها تحرز النصر على أولئك الأشخاص الذين لا تتوفر لهم بصورة كبيرة الثروة المادية التى تُوفِّر لهذه الإيماءات الإعلائية transcendental الأساس المتين. وكما يشير جون غود J. Goode فإن هذا الأساس المتوفر فى أعمال جيمس الأخيرة هو نفسه الذى يوفّر النجاحات الضخمة للشركات الأمريكية بحيث يتمكن أصحابها من «الحصول على مقدار ضخم من المال لا يعودون بحاجة إلى التفكير فيه» (٥٣) . وهذا فى الحقيقة هو السر التاريخى الكامن وراء «سلبية» روح جيمس؛ السلبية التى تُعادِل الهاوية التى تنفتح بين الوعى نفسه والأساس الاقتصادى الداعم المكتوم والمنسىّ - الهاوية المحفورة فى الوعى نفسه لتحقق حرية شاحبةً وانفلاتًا مزعومًا من القيد المالى. فى ظلام هذه الهاوية يمكن أن نلقى ضوءًا ساطعًا على المحددات التاريخية الحقيقية لعمل جيمس الروائى. يمكن، عبر شخصيات مثل : ميللى ثيل وماجى فيرفر M. Verver فى The Golden Bowl، أن نُحوِّل هذا التحرر الأرستقراطى من النزعة الفردية الامتلاكية التى يَتَشبَّعُ بها عالم جيمس إلى نفى «إيجابى» . إن هذه الشخصيات تذهب للعمل على محيطها وبيئتها مستندةً إلى التضحية الذاتية الصامتة والسلبية والاستسلام المفعمين بالمكابدة مُفْتديةً علاقتها الاكتسابية الملتوية برفضها الذى يشبه رفض القديسين للتدخل والمشاركة فى أمور المادة محولةً النزعة المضادة للامتلاك إلى صيغةٍ من صيغ الامتلاك الروحى للآخرين.

علاوةً على ذلك فإن هذا الوعى «المتحد المشترك » السحرى الطابع، الذى ولّدته القوة المتخللة المُتحوِّلة للثروة المشتركة العظيمة المقدار، هو بصورة جذرية غامضٌ وملتبس. وإذا كان من الممكن أن نرى هذا الوعى بوصفه إعلاءً متساميًا لأشكال تاريخية «دنيا» للنزعة الفردية البرجوازية فيمكن قراءته أيضًا بوصفه نوعًا من التسامى، المُرْبِك المُحيِّر، بمثل هذه الصيغ - أى أن النزعة الفردية المهيمنة ترفع إلى المرتبة الروحية للإدراك أو الوعى «اللامبالى» الحاد. وهذا هو الأساس الأيديولوجى

للغموض البنيوى فى عمل جيمس الروائى - وأساس «القراءَة المزدوجة» المكنة دومًا لرواية دورة البرغى، وفيلدا فيتش فى The Spoils of Poynton، وميزى فارانج M. Farange فى ما علمته ميزى والسيدة بروكنهام فى الجيل الأخرق، وميللى ثيل، وماجى فيرفر؛ إذ يمكن تصوير هؤلاء جميعًا بوصفهم أنماطًا للوعى المتحضر أو أفرادًا يعشقون الامتلاك.

تتعين تناقضات أرستقراطيى جيمس ذوى النزعات الروحية، تلك الكائنات المتطفلة على القاعدة المادية للبرجوازية التى ستُطمَسُ دومًا فى عمل جيمس، بوساطة الشكل المتناقض لصيغة اندراج جيمس الخاصة فى المجتمع البرجوازى. لقد كان جده لوالده رجل أعمال ثريًا ترك لأبنائه العديدين ثروة ساعدتهم على الاستقلال التام عن عالم «التجارة» - وهو استقلال صُوِّر بشكل كاريكاتورى ومُثِّل فى السيرة المتفلسفة لوالد جيمس بمقته وبغضه المثاليين لـ «النزعة المادية» الأمريكية، ورغبته فى تزويد أبنائه بموارد مالية كافية تسمح لهم بالبقاء أحرارًا غير ملتزمين. كان جيمس، كأثر لذلك، مُنْتزعًا من التاريخ الدال الذى أحاط به؛ إنه يتكلم عن «انفصال» عائلته «العادى» عن المجتمع من حولها، المجتمع الذى يُعدُّ فيه «العمل وحده مدعاةً للاحترام» (٥٤) ، وهو يعترف فى مقدمة عمله مُرجِّع الصدى The Reverberator بعدم قدرته على معالجة «لغز» التجارة فنيًا. وقد أُعيد إنتاج وضعية جيمس كمهاجر داخلى فى الولايات المتحدة، التى يعززها وضع عائلته النيويوركية «اللامنتمية» التى تسكن بوسطن، فى علاقة الاغتراب الفعلى لجيمس فى إنجلترا. إن جيمس يَفِرّ من «تحرر» أمريكا «الهائل المبتدع» غير العضوى، والذى بلا تقاليد، إلى «حضارة» إنجلترا «العالية الرفيعة المستوى» التى تُوفِّر «عاداتها وطرائقها وتقاليدها وأشكالها وسماتها الخاصة» (٥٥) تربةً ناضجة خصبة لفنه؛ لذا فإن علاقته بالمجتمع الإنجليزى هى فى الوقت نفسه علاقة طفيلية (إذ أنه يتكلم عن رغبته فى «الاقتيات على الحياة الإنجليزية») وعلاقة تفرج ومشاهدة. مثله مثل زميله المهاجر ذى النزعة المحافظة جوزيف كونراد يضمُّ جيمس تعهدًا أيديولوجيًا قويًا لوطنه - الأمر الذى اختاره هو إلى انفكاك تأملى ذى طبيعة مفارقة ساخرة عن تاريخ هذا الوطن المُختار. وهو يعلن، حين يكتب إلى غريس نورتون عام 1885، أنه لا يستطيع أن يتخيل «مشهدًا أكثر تأثيرًا وإثارةً ودرامية من

رؤية هذه الإمبراطورية المصطنعة المتقلقلة تصارع قوى برهنت على كونها أقوى منها»، وإذا استطاعت إنجلترا أن تواصل قتالها ضد القومية الأيرلندية دون أن تنهار وتستسلم فإن «الدراما قد تستحق متعة المشاهدة»، وذلك من «موقع الاستشراف الممتاز» الذى يستشرف منه هو المشهد (٥٦) . (ولكنه يضيف، يخجل، أنه لم يكن يعنى أن يكون» بَهيمياً على صعيد السياسة»).

ويكتب فى سنة تالية لأخيه مُعبِّراً عن انزعاجه «لإضاعة فرصة مشاهدة» تظاهرة العاطلين عن العمل فى بيكاديللى؛ فلو كان فى البيت فى ذلك الوقت لاستطاع أن يشهر منظراً رائعًا وهو يقف فى شرفة منزله.

مثل كونراد تمثل حالة نفى جيمس واغترابه طقمًا من العلاقات الأيديولوجية الموضوعية أكثر من أن تكون «تعبيراً» عن طبقة معينة أو وضع «قومى» بعينه. إن الحقيقة التاريخية للنفى هى، أيديولوجياً، أثرٌ لعملية التعيين الشديد لصيغة اندراج الفرد فى الأيديولوجية المحلية، والتى تحددها عوامل أيديولوجية كانت شكَّلته كموضوع فى بلده الأم. ومثل كونراد أيضاً فإن عمل جيمس الروائى لا يمكن اختزاله إلى مجرد «انعكاس» بسيط للأمة الأيديولوجية. إذ أن جيمس (مثله مثل كونراد) ليس أكثر من اسم هام استثنائى (من ضمن مسائل تاريخية أخرى) لمظهر من مظاهر أزمة واقعية القرن التاسع عشر - الأزمة التى تصبح فيها مشكلة الدلالة الأدبية نفسها بنية محددة للإنتاج الأدبى. إن سؤال «المعرفة» وثيق الصلة، بالطبع، بوضعية جيمس التاريخية كمنفى؛ لكن هذه الوضعية ليست أكثر من تعيين شديد ومحدد لسؤال تطرحه الأيديولوجية الفعلية لـ «الواقعية» نفسها. تفترض الواقعية مقدمًا، وعلى الأقل فى أحد أشكالها الليبرالية الإنسانية النزعة، موقعًا معرفيًا استشرافيًا ذا امتياز يمكن أن نحقق منه حكمًا أخلاقيًا دقيقًا؛ إنها تفترض إدراكًا شفافًا لا يوجد خارجه شىء، إدراكًا لا يمكن لأية نظرة نقدية من خارج حدود خطابه أن تطعن به وتشكك فيه. ومع ذلك فإن صعوبة مثل هذا الحكم الدقيق الداعية إلى السخط هى بالضبط ما يتخذه هذا الخطاب، من ضمن النص، هدفًا وغايةً لتفحصه؛ لذا فإنه مكرهٌ بالضرورة على البحث فى كل الجهات عن الدعامات الزائفة التى تسند علمه الكلى Omniscience. كيف يمكن

فعل ذلك دون الاضطرار إلى تذويب هذه الدعامات هى المعضلة الشكلية التى يُدْفع جيمس فى أعماله الأخيرة إلى مواجهتها بصورة مطردة ومتزايدة ـ أى كيف يمكن عَطْفُ الخطاب الأدبى على نفسه دون تقويضه وتحويله إلى مجرد حشو ؟ إن البنية النحوية لروايات جيمس الأخيرة ذات الطبيعة المخادعة غير المباشرة تناضل من أجل الحفاظ على التماسك والترابط فى الوعى النصى المهدد فى كل لحظة بإمكانية ابتلاعه من قِبل ما يدلُّ عليه. ينبغى أن يُحْفظ الوعى ذو الامتياز لكن ينبغى أيضًا تخصيص حدوده المُظلَّلة غير الواضحة، وذلك عبر استثارة قراءات ممكنة تقع خلف معرفته الظاهرة، بافتراض قارئ سيُعيدُ بناء معانى النص أكثر من كونه سيستهلك هذه المعانى. علاوةً على ذلك ينبغى لهذا كله أن يتم من خلف ظهر الشكل الواقعى التقليدى : ينبغى أن لا «يُفجِّر» ذلك الشكل مع قيمه الأيديولوجية التى ينتجها ويُفْرِزُها بوساطة وسائل تستلزم ثبات الذات المشاهدة ضمن السؤال الواضح والجلى، فخَلف ذلك الشكل تقبع الأيديولوجية التى يعتنقها الفاعلُ (المؤلف) وخلف ذلك الشكل أيضًا يقبع تشكيل اجتماعى ؛ أى تلك المناطق التى قد لا يُسْمَح لأعلى درجات الذكاء النقدى أن تخترقها.

مع ذلك لم يُوفر التشكيل الاجتماعى الإنجليزى فى النهاية أية أرضية عضوية لجيمس يمكن أن تعتقه وتخلصه. لقد وجد الضيفُ المحترف، الذى حل على الطبقة الحاكمة لمدة عشرين عامًا، أن الحياة الإنجليزية كانت بعامة مادية وفكَّر أن الطبقة العليا متعفنة ومتحللة آيلة إلى الانهيار كما كانت الأرستقراطية الفرنسية قبل الثورة(٥٧) . لا يستطيع الوعى العضوى أن يجد أى مكان يحل فيه سوى الفن الذى يستطيع وحده أن يُطوق لا نهائية العلاقة التجريبية المعقدة والمتشابكة بأشكالها التى ترسم الحدود بدقة ونعومة (٥٨) . ويُمثِّل عمل جيمس الأخير مغامرة مدهشة فى إنقاذ الوجود المادى غير العضوى والمساهمة فى خلاصه عبر عملية امتصاص، لا تنقطع، لاحتمالاته ومصادفاته الخام، وإدخالها ضمن البنى المتحولة للوعى مُعيدة توزيع وشائج التركيب المهدد دومًا بالتحلل بوساطة المواد المتنافرة التى تنجح أخيرًا فى إخضاعها وكبتها. يكتب جيمس : «إن قيمة الفصل الخاص بستريثر فى السفراء هى بدقة أن «المعرفة» كانت أثرًا من آثاره»(٥٩) . إن «المعرفة» ـ الوعى نفسه ـ هى اللا سلعة non-commodity الأكثر رفعة وسموًا ، وهى لذلك القيمة الأكثر رفعة بالنسبة لجيمس؛

علاوةً على ذلك فإنها تساوى، فى مجتمع تحكم فيه السلعة دون أى تحدٍّ كان، الغيابَ، والفشلَ، والنفىَ. فى «المعرفة» يُخَصِّص العالم ويُنسِّب ويُفقَد فى الفعل ذاته. ولقد كان هذا فى النهاية التعارض الذى لم يكن هنرى جيمس نفسه قادراً على تصعيده .

٦ - ت. إس. إليوت :

كان ت. إس. إليوت خليفة هنرى جيمس كمنفى أمريكى محافظ ينحدّر من أسرة إقطاعية تقطن فى مدينة سانت لويس. وقد تقوّضت الهيمنة الاجتماعية والثقافية لأسرة إليوت بصورة صادمة فى السنين المبكرة الأولى من هذا القرن بسبب عربدات نظام سانت لويس الفاسد المتعفّن ، وهو فساد كان واضحاً أن أسرة إليوت متورطة به(٦٠) . مثله مثل جيمس قَدم إليوت إلى أوروبا، فى إرسالية تاريخية هدفها إعادةُ تعريف الوحدة العضوية مُعيدةً إدراج إنجلترا المحليّة الريفية provincial فى تلك الكلية، بعد أن أحس أن أمريكا الرأسمالية الصناعية قد جردته من إرثه الروحى، وبعد أن استطاع فيما بعد أن يكتشف فى أمريكا النزعة الإقليمية regionalism «العضوية» المتناسلة التى ثَمَّنها فقط فى مثل هذه الظاهرة مُتمثِّلة فى الجناح اليمينى لحركة توزيع الأراضى فى فيرجينيا. لقد كان واضحاً أنه سيُصبح فى المركز البؤرى لوعى «العقل الأوروبى» العضوى، تلك الكينونة الغنية غير الممزقة المُتأصلة بصوة مُلْغزة باطنية فى التزامن المُعقّد لها داخل كل فنان تَغذّى عليها. لقد كان من الجذرى بالنسبة للثقافة الإنجليزية الأدبية، التى مازالت عالقةً فى قبضة أشكال النزعة الإنسانية الليبرالية والرومانسية المتأخرة المُستنفدة أيديولوجيا، أن يُعادَ بناؤها ضمن الكلاسيكية مما سيتكفَّل بمحو الآثار الأخيرة «للنزعة الإصلاحية» Whiggism (البروتستانتية، الليبرالية، الرومانسية، النزعة الإنسانية). وسوف تفعل الثقافة ذلك باسم تشكيل أيديولوجى مُوحّد أكثر رِفْعةً وسمواً تُعيَّن حدوده بخضوع «الشخصية» للنظام والعقل والسلطة والتراث.

لقد كان العمل التدميرى المنقذ العريض الذى أوكلت مهمة حمله تاريخيا إلى إليوت ضمن القطاع الجمالى فى الأيديولوجية الإنجليزية واحداً من الأعمال التى كان إليوت

مُعداً لها تاريخياً بوصفه منفياً مختاراً ذا امتيازات ويقف في طليعة ذلك القطاع. كان إليوت في الداخل من ذلك القطاع بوصفه إنجليزيا حديث العهد يستطيع أن يحكم «بثقة وسلطة» كافيتين، كما أنه كان في الخارج من ذلك القطاع بوصفه أمريكيا «أوروبيًا» قادراً على تعيين الحدود الضيقة لذلك القطاع. إن وصف إليوت الخاص اتفاقي بصورة مخادعة : «من زمن لزمن، وكل مئة سنة أو أكثر، من المرغوب أن يظهر ناقد يُراجعُ ماضي أدبنا ويضع الشعراء والأشعار في ترتيب جديد. وليست هذه المهمة مهمة ثورية ، بل هي نوعٌ من إعادة الضبط والتعديل»(٦١) . ويبدو هذا الوصف متواضعًا خجولاً لما دعاه مارتن جراهام بدقة «العمل الطموح للإمبريالية الثقافية الذى يبدو أن العصر يميلُ إلى إنتاجه»(٦٢) ، لكن التشديد النشوئي **evolutionary** الرقيق غير المنذر بخطر مركزيٌ بالنسبة لمشروعه. فإذ يواجه المجتمع الإنجليزي الأزمة الإمبريالية العالمية والكساد الاقتصادي الحادّ ونضال الطبقة العاملة القوي، وذلك في السنوات المبكرة من بدء إليوت مسيرته الشعرية والنقدية، فيبدو هذا المجتمع في حالة أيديولوجية ماسة إلى القيم التي غَلّفت تماماً نزعته الكلاسيكية. ومع ذلك فإن فعالية هذه النزعة الكلاسيكية ونفوذها الأيديولوجي تستند إلى رفضها الأشكال السكونية العقلانية الطابع للقوالب التجريبية التاريخوية - إنها تستند حقًا إلى إنتاج النزعة الكلاسيكية المتحدة بصورة ضدية مع النزعة العضوية النُشوئية للتقليد الرومانسي. إن الـ «تقليد» الإليوتي كائن عضوي متغيِّر متحول ذاتيا ممتد في فضاء المكان والزمان ، ويُعاد تنظيمه وتشكيله بصورة ثابتة بوساطة الحاضر، لكن هذه النسبية التاريخية الجذرية ستُمْنح فيما بعد سلطة كلاسيكية مطلقة. إن ما يفعله إليوت، في الحقيقة، هو أنه يتبنى جماليات المرحلة الأخيرة من مراحل الرومانسية (الرمزية **Symbolism**) بنظرتها إلى العمل الفني الفرد بوصفه عملاً عضويا مستقلاً غير شخصي، ثم يقوم بتوجيه هذا المذهب وإدراجه ضمن أيديولوجية ثقافية إخضاعية(٦٣) .

بصياغة مذهبه الكلاسيكي بمصطلحات التقليد الرومانسي العضوية يستطيع إليوت أن يضمّ النزعة الكلية المثالية إلى النزعة التجريبية الحسية التي هي المظهر الآخر لها. وإذا كان من الضروري إعادة تشكيل القطاع الجمالي من قطاعات الأيديولوجية بصورة فعالة فإن على اللغة الشعرية أن تتشبث بالشخصية العنيفة المتشظية للتجربة

المعاصرة وتخترقها غائصةً بمجساتها وجذورها إلى البِنَى الأصلية للاوعى الجمعى؛ لذا فإن الشعر يُوفِّر مثالاً ونموذجًا للتأثير الأيديولوجى بعامة. إن مثال إليوت ونموذجه للمجتمع العضوى هو ذلك المجتمع الذى تَبثُّ فيه نخبة مثقفة واعية - على نحو ممتاز - قيمها، عبر الإيقاع والعادة والترجيع resonance، إلى الجموع غير الواعية مُتخللةً الجهاز العصبى أكثر من أن تكون تَنْشُدُ العقل وتخاطبه(٦٤). من هنا تنبع نزعة إليوت المثقف النخبوى الجذرية المعادية للثقافة: عدم وثوقه العصبى بالأفكار المجردة، تشديده على التحول الشعرى للأفكار إلى تجربة ملموسة، تشديده الصورى imagist على الصورة الصلبة الدقيقة التى «تتضمن» مفهومها بانشغاله الرمزى بالشعر بوصفه موسيقى.

رغم هذا فإن هناك تعارضًا كامنًا بين اهتمام إليوت بالفن بوصفه نظامًا عضويا وبين تأكيده على خصائص اللغة الشعرية المتسمة ببعد المحاكاة الحسية. إن الحَبْر المهيب الأوليمبى السمات الذى يتكلم فى التراث والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent بقيمه التى تدور حول النظام وانتفاء البعد الشخصى، هو الشاعر نفسه الذى يكتب أغنية حب إلى ج. ألفرد بروفروك بعالمها الذاتى القلق المُكون من العواطف المُدانة والموضوعات غير المترابطة. يجاهد إليوت للتغلب على هذا التعارض بالالتجاء إلى الشعراء الميتافيزيقيين: إن دَنّ Donne يمثل آخر لحظة تاريخية متوترة وملتوية من لحظات الترابط العضوى بين العقل والجسد، بين الحواس والعقل، قبل أن يبدأ السقوط الفجائعى فى التحلل الدنيوى للقرن السابع عشر - أى بعد هزيمة الملكية، وهجرة البيوريتانيين Puritans (ومن ضمنهم آل إليوت من سومرسِت Somerset)، ووفاة الكاثوليكية فى الكنيسة الإنجليزية، ونهوض العقلانية العلمية، والكارثة اللغوية التى حلّت بملتون، والانحدار المتسارع للعبادة الرومانسية للذات الضالة الشاذة المنحرفة. يخلق دَنّ كليات عضوية من التجربة إذ يَسُنُّ سنة تحللها الفعلى، وهذا هو افتراضًا قصد الأرض اليباب ونيتُها أيضًا. ومع ذلك فإن «شكل» هذه القصيدة متعارضٌ مع «محتواها»: يحاكى محتوى الأرض اليباب المتشظى بصورة فاترة تجربة التحلل الثقافى بينما تلمح أشكاله الأسطورية الكلية الطابع بصمت إلى إعلاء

transcendence مثل هذا الانهيار. إن القصيدة مبهمة وغير شفافة ؛ بسبب مشاركتها اللفظية فى ذلك الانهيار وبسبب الإلماعات الخفية التى تحاول إقامة نظام مثالى عبرها.

من الممكن أن نتتبع أثر هذا التنافر الجمالى ونرى فيه بعضًا من علاقة إليوت الخاصة الغامضة بأزمة المجتمع البرجوازى الأوروبى التى تقوم الأرض اليباب بتسجيلها. وفى الحقيقة أن السؤال الخاص بعلاقة إليوت بالقصيدة يتحول ليصبح سؤالاً خاصًا بعلاقته مع المجتمع الذى تبناه واختاره. إن مثالية إليوت، بوصفه أمريكيا «أرستقراطيًّا» مغتربًا عن وطنه ومشغولاً بالدرجة الأولى برؤية تتبنى الوحدة الثقافية العضوية، تفصله جزئيًا عن الواقع التاريخى للأزمة التى يواجهها. ومع ذلك فإن الشاعر الطليعى العالمى Cosmopolitan منذ عمله الأول هو نفسه المُستخدم المُجِد فى مصرف لويدز الذى يُساند بالضرورة النظام الاقتصادى الذى يصون شروط الثقافة النخبوية حتى وإن كان يتهددها «روحيًّا». فى الفضاء الغُفل المقيم بين «شكل» الأرض اليباب و«مضمونها» إذن، المقيم بين انفصالها الكونى والتواطؤ الآثم، تنحفرُ الأيديولوجية التى تنتجها بوضوح شديد.

إن الأرض اليباب تُنتج أيديولوجية هى منتجة من قبل فرد أيضًا، ومن ثمّ فإنها ليست فى المقام الأول أيديولوجية «التحلل الحضارى» بل أيديولوجية المعرفة الحضارية. ما تشير إليه القصيدة ليس «تفسخ أوروبا وانحلالها» أو انحلال أديان الخصب وعقائده، بل هو عرضها الخاص المعقد المدروس للتلميحات والإلماعات النخبوية - وهو عرضٌ ممكن عبر إدخال مثل هذه الموتيفات motifs الملغزة أو البانورامية. إن القارئ الذى يجد أن اقترابه من «معنى» القصيدة تعوقه الإيماءات الغامضة إلى خارج الخشبة يحوز هذا «المعنى» الآن دون أن يعرف ذلك. تنهار الحضارات ولكنها تحيا وشكلها هو شكل الأرض اليباب ، وهذه هى إيماءة النص الأيديولوجية المرتسمة والمحفورة فى الحقيقة الفاضحة والمُدوِّية لوجوده الفعلى. وبهذا المعنى تُعارض الأنظمة الرمزية الدالة مدلولاتها ؛ فإذا كان التاريخ هو العقم بعينه فإن وجود العمل نفسه لن يتحقق، وإذا كان العمل يوجد فعلاً فإن وجوده ليس إلا إنكارًا ضمنيا لـ «محتواه». إن حالة الإلغاء الذاتى فى الأرض اليباب هى المؤشر الذى نقيس به الأحجية الأيديولوجية ذات

المصادر التى لا نجد لها جوابًا ماديًّا ؛ فإذا كان التاريخ غير ذى جدوى ومستنفدًا ؛ فمن أين أتت الحضارة إذن؟ وقد يصوغ المرءُ تعبيره عن هذه الأحجية بصورة مختلفة. إذا كانت العلامات Signs الشعرية تمتلك نفوذها وسلطتها الأيديولوجيين بسبب احتشادها بالتجربة الحسية؛ فكيف يمكن لها أن تحقق الدور الأيديولوجى الحاسم المتمثل فى التعليق على التجربة التى تقوم بتمثيل دورها؟ إنه السؤال نفسه متنكرًا فى صورة مختلفة ؛ فى أى حقل من حقول التجربة يقع مصدر الخطاب (الثقافة، الأيديولوجية) الذى نحتاج إليه لافتداء التجربة؟ لا يمكن أن يكون هذا الحقل موجودًا ضمن الخطاب نفسه ؛ لأن ذلك سيعنى مساواته بحالته المصعّدة transcendental، ولا يمكن أن يكون أيضًا خارجه ؛ لأن ذلك سيعنى سلبه قوته «التجريبية experiential» بحيث يصيرُ عقيمًا مثله مثل تايريسياس Tiresias. إذا كانت القيمة الإيجابية لا تكمن داخل القصيدة أو خارجها فينبغى عليها إذن أن تقيم بدلاً من ذلك ضمن حدود النص الفعلية - ضمن ما يُعطيها شكلها. ينبغى أن تقيم ضمن ما يمكن أن يُرى، ولكن لا يمكن أن يُتكلم عنه، وهو ليس شيئًا آخر سوى «حقيقة» القصيدة نفسها. إن «حقيقة» القصيدة تتشكل بوساطة جهاز من الوسائل «المتقدمة» التى تُمفصل الخطابَ مع الخطاب رافضةً إغراء الخاتمة العضوية وفتنتها. إن انحلال علامات النص وذوبانها الجزئى فى أوضاع النص المشظاة والمفتتة، وإنكاره، الذى يتخذ صفة المحاكاة، للمنظور «الكلى» المفرط فى كليته هو بالضبط ما يُمثِّل فعّاليته وتأثيره الأيديولوجيين. ليس هذا الانحلال الجزئى، بأى معنى من المعانى، نوعًا من «جعل» العلاقة «طبيعية» naturalise . إن القصيدة تعرض نفسها، فى خطاباتها المتمفصلة، بوصفها نصًا مبنيًا بصورة تامة شاملة مُغوية بذلك القراءة «التمثيلية» Representational التى تعمل على إفسادها وتخريبها بوساطة آلياتها المنتجة ذات الطابع المباشر. ومع ذلك فإن هذا الإفساد يصبح مجرد أمر ظاهرى ؛ إذ خلف القصيدة الممزقة الفاقدة المركز بصورة جذرية يوجد بديل وهو ليس إلا ذلك الخطاب المغلق المتماسك ذا السلطة المكون من ميثولوجيات (توجهه وتحدد أطره). إن النص الظاهرى phenomenal، لنستخدم واحدة من استعارات إليوت نفسه، ليس سوى اللحم الذى يعطيه اللص لكلب الحراسة

ليصرف انتباهه عنه، بينما يواصل هو عملية الاختلاس. تُقيم أيديولوجية النص فى المسافة الفاصلة بين هذين الخطابين ـ فى حقيقة أن النص «الظاهرى» قادر أن يعرض التماسك الخفى الذى يمده بأسباب البقاء، ولكنه لا يستطيع أن يتكلم عنه. فلو أن ذلك التماسك متمفصل فى النص بصورة مباشرة فإن التأثير الأيديولوجى الذى يمكن ربحه بطريقة مباشرة سيضيع؛ ومع ذلك فإن من المهم أيضًا أن لا يوزع هذا التأثير بكامله على الآثار الظاهرية. ولهذا السبب بالذات يتكلم النص «الملغز» فى نهاية القصيدة، ولمرة واحدة فقط، عن الحاجات السرية التى يتحدث عنها صوت الرعد. ليس ت. إس. إليوت، أو أية شخصية، أو النص الظاهرى هو من يتكلم، ولكنه يمكن أن يكون فقط شخصًا مجهولاً، مطلقًا absolute راسبًا بصورة ملائمة. ما يتلفظ به الرعد هو حكمة تنسكية مُطَّرحة معانيها الأيديولوجية المتضمنة ، مناقضة بصورة تامة لأشكال الوعى «المتقدمة» الرائدة التى نشهدها فى القصيدة نفسها؛ ومع ذلك ففى هذه الأزمة المنعقدة بين «الشكل المتقدم» و «المضمون الرجعى» تكمن بالضبط أيديولوجية الأرض اليباب. كلا هذين العنصرين يتوحدان معًا بنزعة «نخبوية» خاصة ؛ إذ تختار تجاربُ «الطليعة» الأدبية القيم المحافظة للأقلية الحاكمة. والهدف من هذه التجارب هو وضع مثل هذه القيم «ضمن السياق»؛ ومع ذلك فإن الأثر الناتج ليس سوى التساؤل حقًا عن فاعلية مثل هذه التجارب كما يُبرهن، مثلاً، أن أصوات الرعد الأولمبية لا تنبئُ إلا عن ضجيج فارغ عقيم.

إن اعتناق إليوت المبكر لفلسفة إتش. إف. برادلى F.H. Bradley الهيجلية ـ الجديدة، بتشديدها على وحدة التجربة الفورية اللا ـ علائقية non-relational، قد أمده بحل جزئى لبحثه عن الكل العضوى organic Wholeness. لكن تذويب برادلى للذات فى العلاقات التى تضم التجارب معًا، بينما هو يقوم بإلغاء النزعة الفردية التطهرية puritan التى كانت عدو إليوت الأيديولوجى، يؤكد للسبب نفسه على معنى النفى فى الهوية الممزقة المستأصلة من جذورها. بصورة مماثلة تُختزل وجهات النظر جميعًا من قبل ذلك المذهب إلى نسبية تامة رغم أن وحدة التجربة الفورية عند برادلى تشير مسبقًا إلى وحدة المطلق الفوق ـ عقلانية التى كان يتوق إليها إليوت الشاب.

إن التقليد الإليوتي يعمل على «جعل» عضوية برادلي «تاريخية» تمامًا كما يعمل برادلي على «تجريد» هيجل «من تاريخيته»، ولكنه إذ يفعل ذلك يقترب من دائرة بين ذاتية مصمتة مُحلا في موضع التاريخ الفعلي كلا مثاليًا ذاتي النشوء self-evolving يكون حاضرًا بصورة أبدية وفي كل وقت ، ومن ثمّ فمن غير الممكن افتداؤه وتخليصه. إن الكلية الظاهراتية التي توفرها فلسفة برادلي غير كافية أيديولوجيا؛ ومن ثمّ فإن إليوت يتحرك متجاوزًا إياها إلى النزعة الأنجليكانية الملكية المحافظة التي ستُوفر وضعية اجتماعية لمثل هذه النزعة العضوية الطابع. هذه، بصورة مثالية، هي خيالاتُه النوستالجية nostaigic الجامحة المثيرة للشفقة التي تتوق إلى إنشاء نظام مسيحي ذي مراتبية يتخلل الجموع الشعبية الورعة ويلحمها بالنخبة الإكليركية، وهي خيالات آيلة إلى الزوال تاريخيًا مثلها مثل رَمْنَسة romanticising كونراد للمنظومة الرمزية التجارية. ينبغي أن تجد الكلية «الروحية» مُعادلها الاجتماعي، ولكنها إذ تفعل ذلك تكشف عن عجزها الاجتماعي. تُقدم الرباعيات الأربع كلية روحية تعمل على إعلاء عالم ظاهري باطل ولاغ، مع أنه ينبغي أن يصبغها دون تفكير بدلالة ضنينة - وهو تعارض سوف يشوش البنى الشكلية لمسرح إليوت المتأخر بمزجه المتنافر وخلقه لطباقات Counterpoint بين الميتافيزيقا وكوميديا المقصورات drawing-room Comedy. «يتقدم» إليوت متجاوزًا كونراد وجيمس إلى النقطة التي يُموضع فيها المثال العضوي في المؤسسة الاجتماعية المتعينة: أي في الكنيسة المسيحية (٦٥) ، وإذا كان غير قادر على التقدم أكثر فقد حصل ذلك لأن حله كان جزءًا من المشكلة.

٧ - دبليو. ب. ييتس :

بينما كان إليوت وباوند و تي. إي. هيوم T.E. Hulme والصوريون imagist يتحولون في إنجلترا من المصادر المتضائلة للنزعة الفردية الرومانسية باتجاه الأشكال اللاشخصية الكلاسيكية أو الرمزية كان دبليو.ب. ييتس W.B. Yeats يعود في إيرلندا إلى الميثولوجيا السلتية Celtic والميراث الرومانسي الإنجليزي في فترات مبكرة معارضًا بجرأة وتحد أسلوب «المساومين الحامي الوجوه والصرافين» وعواطفهم وسماتهم

الشخصية؛ أى ذلك العالم الخاص بالبرجوازية الأيرلندية المنتهك لعوالم الآخرين. وفيما كانت النزعة الفردية الرومانسية الإنجليزية عنصراً أساسيا من العناصر المكونة للطبقة البرجوازية العريقة كانت تلك الطبقة فى أيرلندا الخاضعة للاستعمار ما زالت حديثة النشأة؛ ولذا كان على ييتس، فى صراعه ضد الهيمنة البرجوازية، أن يمر على مصادر الرومانسية الأرستقراطية بدءاً من البذور الهاجعة لإنجلترا البرجوازية - الفارس الشهم المثالى، والذرية الاحتفالية للهيمنة الإنجليزية - الأيرلندية.

مع ذلك فإن علاقة ييتس بهذا الميراث، وعلاقته من خلال ذلك بالمجتمع الأيرلندى بعامة، هى علاقة متناقضة بصورة ملحوظة. إنه لا ينتسب ميلاداً إلى الطبقة المهيمنة بل إلى البرجوازية البروتستانتية؛ ومن ثمّ فقد كان منزوعاً من مكانه فى المجتمع الأيرلندى ومُشوش العلاقة به بصورة مضاعفة، بالطبقة التى يتماثل معها هوية، وبالحركة القومية الكاثوليكية التى يحاول أن يصبح صوتها الأسطورى فى الشعر. وقد ارتد ييتس، بوصفه قائد الجناح الثقافى فى الحركة القومية فى تسعينيات القرن التاسع عشر، عن انتمائه إلى البرجوازية الكاثوليكية التى شكلت القاعدة الاجتماعية للحركة الجماهيرية القومية؛ لقد أضعفت عُصبة الأرض **Land League**، بإستراتيجيتها التى وضعت فى حسابها نقل السلطة الاقتصادية من البرجوازية البروتستانتية إلى البرجوازية الكاثوليكية الناشئة عن طريق فرض مقاطعة منظمة، تأثير طبقة ييتس والفئة المهيمنة التى ينتمى إليها روحياً. ولهذا السبب ربط ييتس نفسه بالعقيدة القومية الرومانسية لجون أوليرى **J. O'leary** التى رفضت تكتيكات عُصبة الأرض الزراعية المقلقة والمثيرة ورفضت من ثمّ واحداً من أهم الأسلحة الفعالة فى مقاومة الإمبريالية الإنجليزية. كان مشروع ييتس الثقافى هو إحلال شبكة تعبيرية رمزية غنية بالطموحات القومية، التى تغذت على تراث الرومانسية الأرستقراطية والميثولوجيا التقليدية، محل الرطانة الوطنية البالية للحركة الشعرية الأيرلندية الشابة؛ ومع ذلك فقد جعله ارتباطه بالفئة الإنجليزية - الإيرلندية المهيمنة، التى لم تلعب يوماً دوراً قيادياً شعبياً فعالاً، فى تعارض مع التاريخ الفعلى وقاعدة الحركة القومية. لقد أصبحت نزعته القومية الثقافية، التى هى نفسها عبارة عن زحزحة للطاقات السياسية المتخللة بـ «مسألة بارنل» **Parnell affair** وملاءمة لها، فى تضاد عميق مع السياسات والوقائع القومية، وهو

تضادٌ تركز شعريا على مود جن Maud Gonne التى هى بالنسبة لييتس رمز لجمال أيرلندا السرمدى وديماجوجية سياسية حقودة فى الآن نفسه. تكشف الرؤية الثنائية المتناقضة Oxymoronic (*) فى عيد الفصح Easter عام ١٩١٦ عن الصعوبات التى يواجهها ييتس فى محاولته المصالحة بين النزعة البطولية الرومانسية للثورة مع أيديولوجية قادتها المزدراة المحتقرة وطبقتهم الاجتماعية.

إن وعى ييتس لهذا الحرمان الاجتماعى من الميراث هو بالضبط ما يُزوِّد عملية نضوجه الشعرى بوقودها؛ حيث يتحول شعره فى السنوات الأولى من هذا القرن من أشكال الخيال الجامح المخدر إلى الأشكال الخشنة العارية لانقشاع الوهم المر والجرىء فى الآن نفسه. إن وهن نهاية عصر يتحول إلى خُطبة مقاتلة كلما اشتدت التناقضات التاريخية دافعةً ييتس المُنْزاح عن موقعه الأول باطراد باتجاه أيديولوجية تعويضية تعتنق مذهب الفعالية activism الشعرية العدواني. ومن ثمّ فإن نظرية القناع الشعرى تطورت نتيجة لذلك كإسقاط لمبدأ «الشخصية» الرومانسية على الشكل اللا شخصى الممثل اجتماعيا؛ إن القناع يحمى الشاعر ضمن مجتمع غريب روحيا، ولكنه يعمل فى الوقت نفسه على القيام بدور الوحدة العضوية للهوية الشخصية والوظيفة الاجتماعية التى دمرها ذلك المجتمع. وبصورة مشابهة يُحرك ييتس شعره مُقرِّبا إياه من الكلام العادى اليومى، فى الوقت ذاته الذى يُهزَأ من قيمة الأرستقراطية وتُزدرى من قبل المادية البرجوازية. وهو بقيامه بذلك يُعيد تنشيط وتفعيل تعارض حاسم من تعارضات الرومانسية المبكرة - أى حاجة الشاعر إلى ادعاء وضعية مركزية «مُمثلة» فى الوقت الذى يكون منفيا فيه ومُسلمًا إلى دور هامشى تاريخيا.

إلى تلك الرومانسية الإنجليزية المبكرة يعود ييتس فى محاولته لتوسط النزعة الفردية المتمردة الهائجة بتعبيراته الاصطلاحية «المتمثِّلة» تاريخيا. برغبته الشديدة فى «منح أفكاره نوعًا من الوحدة»، فى مقابلة القوة البرجوازية مع نظام رمزى محكم متماسك أقل تعرضًا للانهيار من تقلبات النزوات الفردية الصافية، يعود ييتس إلى

(*) من الصعب إيجاد مرادف دقيق لهذا الاصطلاح، ومع ذلك فإن مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب يترجمه ب «الإرداف الخُلفى»، ويصفه بأنه تناقض ظاهرى بين عبارتين لإثارة الإعجاب. المترجم

الخلف ليُعيد تكوين وإحياء الكليات الرمزية الضخمة لذلك الميثولوجي المبكر للثورة البرجوازية، ولبام بليك الذى عمل على تحرير شعره فى تسعينيات القرن الماضى. إن بليك أيضًا يؤشر إلى أزمة أيديولوجية؛ حيث ينبغى للنزعة الفردية الرومانسية أن تُرفع باتجاه نظام ميثولوجى محكم إذا كان لها أن تحيا وتُضىء التاريخ الواقعى الذى أنتجها. وإذا كان على ييتس أن يتوصل إلى تفاهم مع بليك فقد كان على بليك أيضًا، فى قصيدته ملتون Milton، أن يرتبط بأسلافه من البرجوازيين الثوريين. إن الشعراء الثلاثة يبنون أنظمة رمزية «كونية» تستطيع، عبر أسطرة الثورة البرجوازية، أن تُعين قصورها التاريخى انطلاقًا من منظور المثالية المطلقة. تبلغ هذه العملية أوجهها فى حالة ييتس فى عمله الكونى الطابع رؤية Avision وهو الصياغة الأولى لما استكمله عام ١٩١٧، أى فى مخاض أزمة الإمبريالية العالمية وأزمة القومية الأيرلندية. تُؤشر رمزية ذلك العمل المُلْغزَة الصوفية الكاشفة theosophical، بصورة الواقع التى تتبناها بوصفه اختراقًا دائرى الطابع من قبل تناقضات القوانين والمبادئ، إلى محاولة ييتس الطموحة «لحل الخصومة القائمة بين الإنسان وقدره» - لاختزال مصادفات التاريخ المتمرد الحرون إلى نظام ضابط وموجه من أنظمة الأسطورة .

منذ البداية كان بحث ييتس مركزًا على إيجاد ميثولوجيا تستطيع توفير وحدة المجتمع الأيرلندى العضوية («ألم تكتسب الأجناس كافة وحدتها الأولى من الميثولوجيا التى زوجتهم للصخر والجبل؟»)(٦٦) . إن رموز شعره الأساسية - الشجرة، الراقص، البرج - هى العُقَدُ الشعرية لمثل هذه الكلية العضوية. وكلما أصبحت هذه الوحدة المثالية بصورة مطردة غير مُدركة فى أيرلندا البرجوازية كانت تُدفع باتجاه التربة السياسية للفاشية. إعجاب ييتس بموسوليني وبالسيناتور كيفن أو هيجنز عضو الحكومة الحرة اليمينى المتطرف، التزامه مع حركة أودَفى الفاشية الأيرلندية فى ثلاثينيات هذا القرن، دفاعه عن «الرجال الأقوياء الزاحفين» لتقويض «حكم الرعاع»، حلمه بحضارة أوروبية جديدة قائمة على حكم نخبة مستبدة - بهذه النزعات المذهبية السياسية لييتس العجوز ينكشف غرض النموذج المثالى العضوى فى الأدب عاريًا بوضوح تام.

٨ . جيمس جويس :

لدى شعور ما بأن علاقة جيمس جويس بـ دبليو. ب. ييتس مماثلة لعلاقة هنرى جيمس بجوزيف كونراد. فقد أزاح كل من جويس وجيمس الوحدة، ضمن مملكة الفن المكرسة نفسها، وحرفاها؛ تلك الوحدة التى قاتل ييتس وكونراد إلى موضعتها ضمن التراث الاجتماعى. لقد رفض جويس، بوصفه ابنًا لعائلة برجوازية صغيرة كاثوليكية، التراث الرومانسى الأيرلندى ـ الإنجليزى المفلس فى نظره (حتى إنه اعتقد أن ييتس «شخص أبله مثير للسأم... بعيد ولا صلة له بالشعب الأيرلندى») (٦٧) ، كما رفض جماليات تلقائية الوحى والإلهام الغامضة والملغزة التى يتبناها هذا التراث، كان الفن بالمقابل عملاً مُنتجًا، بديلاً قويًا غزيرًا مستهلكًا للحياة يمكن إحلاله محل الهوية الاجتماعية المنكرة من قبل أيرلندا الإكليركية ذات الأفق الثقافى الضيق الراكد. من موقعه الطبقى المختلف كان جويس غامضًا فى علاقته مع القومية الأيرلندية مثله مثل ييتس. لقد ساند حركة شِنْ فاين Sinn Fein من منفاه الأوروبى الاختيارى مقارنًا (بصورة خادعة تمامًا) اشتراكية قائدها آرثر غريفث A. Griffiths بماركسية لابريولا؛ ومع هذا فقد كان تجاهله وإهماله لأيرلندا احتجاجًا، بصورة جزئية، على الحدود البرجوازية للقومية، انقطاعًا حاسمًا عن نزعتها الوطنية السنتمنتالية وورعها الدينى المفرط الخرافى ونزوعها الثقافى المحافظ. وإذا كان ييتس معزولاً تاريخيا عن النزعة القومية بسبب تماهيه مع الرجعية الحاكمة ؛ فإن انفصال جويس عنها يتضمن التزامًا مناقضًا؛ إذ يكتب جويس لأخيه من تريست، حيث كان معظم أصدقائه من العمال والاشتراكيين، يؤكد على أن «تأجيل تحرير البروليتاريا، والارتكاس إلى الإكليركية أو الأرستقراطية أو البرجوازية سيعنى جذبًا للاستبداد من الأنواع كافة» (٦٨) . بغياب حركة التحرير هذه فى إيرلندا كان من الضرورى أن يتحقق تحرير جويس الذاتى المؤلم من الإكليركية والإمبريالية بصورة مادية وروحية عبر فنه.

مع ذلك، فلا ينبغى أن ننظر إلى الفن بوصفه «تعبيرًا» عن «موقع» جويس «الطبقى» الخاص؛ إذ إن التعارضات الداخلية فى نصوص جويس هى نتاجٌ، وليست انعكاسًا، للتشكيل الأيديولوجى الذى كان جويس، كذات تاريخية فاعلة، مُندرجًا فيه بصورة

مزدوجة - نتاج يكشف - حين يُسمح للأيديولوجية بالعمل، عن حدوده وأطره. ليست «الأيديولوجية الجمالية» التى يرتبط بها عمل جويس مجرد «انعكاس» بسيط أيضًا للتشكيل الأيديولوجى بعامة. وُلد جويس ضمن مجموعة أيديولوجية فرعية من مجموعات البرجوازية الصغيرة ذات النزوع القومى الكاثوليكى - مجموعة فرعية شكلت وحدة متعارضة مع الأيديولوجية المهيمنة. وقد تحددت هذه العلاقة بصورة أكثر تعيينًا عبر اغترابه ومنفاه عن وطنه الذى أعاد إنتاج الوحدة المتعارضة الأولية بصورة مختلفة تمامًا. إن تعقيد هذا التشكيل «يُنتج» على مستوى الأيديولوجية الجمالية التى اعتنقها جويس. فإذا كان اعتناقه للنزعة الطبيعية فى الأدب نوعًا من الإخلاص لـ «واقع» دبلن البرجوازية الصغيرة فإنه أيضًا التزام بالمنظور الكونى **Cosmopolitan** الذى يمكن داخله تبعيد **distance** هذا «الواقع» نقديا. لقد وفرت أوروبا لجويس الوسائل التى يستطيع بها أن يُصعِّد نزعته المحلية الأيرلندية لكن النزعة الطبيعية الأوروبية عززت فيه انشغاله البرجوازى الصغير، المستحوذ عليه، بالرتابة المادية لرجل نسب إلى نفسه عقلية البقال. تشير النزعة الطبيعية لدى جويس إلى شلل البرجوازية الصغيرة، ولكنها تتوحد أيضًا، بصورة متعارضة، مع الواقعية الصافية للملحمة الكلاسيكية ومع النزعة المدْرسية **Scholastic** «الواقعية» للنظام الأيرلندى المهيمن. فى يوليسيز، من ثمّ، تستخدم ميثولوجية «مدرسية» و «مادية» تعليمية لموضعة المجتمع المترابط ماديا. على النقيض من ذلك يربط التزام جويس بإعلاء المجتمع الأيرلندى والسمو به واستعادته له عبر الفن جويس نفسَه بمظاهر رومانسية وجمالية معينة من المظاهر الخاصة بالأيديولوجية الجمالية المهيمنة؛ لكن فكرة «الفنان الرومانسى» المثالية الطابع، التى يفترض أن تكون معادية للنزعة الطبيعية، تظهر لنا فى ستيفن بطلاً **Stephen Hero** بوصفها خصيصة البرجوازية الصغيرة الأيديولوجية فى الإنتاج الفنى.

تحدد هذه الإجراءات المعقدة بصورة مفرطة أزمة الخطاب الأدبى الذى ينتسب إليه جيمس جويس. إنها أزمة واضحة فى أهالى دَبْلن **Dubliners** ؛ حيث تلعب الرغبات المحبطة والذكريات الذابلة والأحلام العاجزة، فاترة الهمة وفى سياق طبيعى رتيب، على تغليف العطالة الروحية لأيرلندا المعاصرة. يتضمن «المحتوى» الطبيعى التفصيلى حميمية وقربًا من حياة دبلن فى الوقت نفسه الذى تَتَثَلَّمُ فيه هذه الحميمية، وينقطع فيه

هذا القرب بوساطة الأسلوب غير الملتزم بصورة مقصودة والشاحب، والذى يعمل على طمس ذاته ـ الأسلوب الذى يُرجِّع صدى الغيابات التى تُضمن نفسها فى الخصائص النوعية المحسوبة الضئيلة غير الحاسمة للأعمال السردية نفسها. إن النهاية ذات الطابع العضوى تُكبح بجرأة كما هى وبصورة مختلفة فى يوليسيز. «تحل» يوليسيز التعارض بين وعيها الفنى «المُغرَّب» (ستيفن ديدالوس) والوجود المادى (ليوبولد بلوم) فى ضَفْرها الشكلى لأنظمتها الرمزية الطبيعية والميثولوجية معًا تمامًا كما يتغلب جويس نفسه على هذه الثنائية فى مفهومه الجمالى بوصفه «مؤلفًا ـ منتجا». إنه يطّرح الذاتانية الرومانسية لدى ستيفن ويحافظ (على النقيض من بلوم) على العقيدة الرومانسية الجوهرية التى تؤمن بتكريس الذات التام للفن. لكن هذا الاختراق الداخلى الشكلى فى يوليسيز هو مفارقة ساخرة irony بنيوية هائلة ومزدهية ذاتيا، وهى منجزة بصورة دقيقة ومرهقة؛ بحيث تلفت الانتباه إلى أساسها التأليفى الفاضح فى الأسطورة الهوميرية. وفى الحقيقة أن تكلف ذلك «الحل» الشكلى يكشف عن نفسه فى محتوى الرواية على صورة أُهجية ـ فى لقاء ستيفن وبلوم غير ـ الظهورى unepiphanic غير ـ الحدثى، أى فى الغياب المركزى الذى تنعقد حوله صراعات النص وتعقيداته الخاصة.
إن الوحدة بين الحياة المادية والوعى الفنى المنفى ذاتيًا التى ينشدها جويس منجزةٌ لا فى العمل بل بوساطته : إن يوليسيز روايةٌ تحكى عن شروط إنتاجها الخاصة، ولكنها تستمر فى العيش بهويتها التى تقيم مفارقة ساخرة مع الأسطورة الهوميرية التى تُوفِّر لها «موادها الأولى» وتُنشئ تنافراً معها. (٦٩) إن إنشاءها العضوى المشقوق وتوليفها غير الملتحم بين هذه المواد هو الظاهرة التى تمثل النص بوصفه نتاجًا مستقلاً يدعو القارئ، رغم نهايته وانغلاقه التامين، إلى تفكيك النص إلى التعارضات والتضادات التى تؤلف عملية إنتاجه. ولكن إذا كانت عملية الأسطرَة المعقدة التى يقوم بها تمثل انتقامًا فنيا موجهًا ضد بؤس البرجوازية الصغيرة فى لندن فإن نزعتها الطبيعية الصادقة غير المثبطة الهمة تعمل بلا انقطاع على تدمير هذه الأشكال والقيم المثالية. فى تشابهها الجزئى البارودى parodic مع الرواية الطبيعية المتواضع عليها تُقدِّم يوليسيز نفسها إلى القارئ بوصفها سلعةً مألوفة لكى تلغى مثل هذا الإجراء مباشرة بسبب صعوبتها وعملية استغراقها وانهماكها الذاتى رافضة وضعية السلعة، بينما

تستعرض نفسها في الوقت نفسه، وعلى صورة مفارقة ضدية، عبر التركيبات البارعة المعقدة المكتنزة لكل عبارة وعبر العمل المضنى الجارى فى عملية إنتاجها. تناضل الرواية، متسلحةً بوضعيتها كنتاج بارودى ذاتى، للهروب من الانحلال والتفسخ بالتحول إلى سلعة؛ إن مؤلفها من ثَمّ يصبح منتجًا دون مستهلكين.

فى يوليسين، إذن، ينتج جويس عملاً «مغلقًا» و «مفتوحًا» فى الوقت نفسه، ويمكن قول كلامٍ مشابه بالنسبة لـ يقظة فنيجان Finnegan's Wake. إن يقظة فنيغان هى، من جهة، نظام محكم ذاتيًا يدعمه الحافز «الكلى» الطابع الذى ورثه جويس عن النزعة المدرسية التى أعلن أنه ملتزم بها كلية سوى فى المقدمات. ومع ذلك فإن هذا النص «المغلق» بمحاولته امتصاص الواقع برمته يصبح ذا حدود مشتركة مع العالم، ومن ثمّ يصبح لعبةً «مفتوحة» من الأنظمة الرمزية والاختلافات والتحولات. الواقع نفسه، بالنسبة لجويس، هو أثرٌ فنى عضوى كبير، نظام محكم متخلل ذاتيًا تحكمه قوانينه الخاصة فى جريان لا ينقطع مع أنه ثابت بصورة أولية. يصبح العمل الأدبى العضوى نموذجًا «علميًا» للعالم نفسه يمثل بقوانين بنيته الركود الدينامى للكون نفسه. والمجتمعات البشرية هى قطاعات خاصة محددة من هذه العملية الكونية تحكمها قوانينها التى لا تتغير وتتحرك بعناد وصلابة فى دوراتها الفيكوية الطابع Viconian لتوفر للفنان المشاهد الرؤية التقليدية لـ «الأمن والاشباع والصبر». بهذا المعنى تُسجل الأيديولوجية الجمالية لجويس، مثله مثل ييتس فى مرحلة نضجه، انسحابًا من التاريخ الذى يعانى من أزمة، لكن إذ يستدير كل من ييتس وإليوت ولورنس تاركين المدينة باغضين لها يظل جويس منتجًا مدينيًا تقدميًا من طراز نموذجى عاملاً على استثمار الاختلاف والانفصال والانقسام والتغير والتواقُت Simultaneity بوصفها الأشكال الفعلية الحقيقية للفن.

٩ . دى. إتش. لورنس :

من بين كل الكتاب الذين ناقشتهم فى هذه المقالة يعد دى. إتش. لورنس الوحيد ذا الأصل البروليتارى، كما يعد رغم ذلك أكثرهم التزامًا بالنزعة «العضوية» فى

افتراضاته واقتراحاته الاجتماعية والجمالية. وتمثل روايات لورنس، بوصفها وارثة تقليد «الثقافة والمجتمع» الإنسانى الرومانسى فى القرن العشرين، النقد الأكثر قوةً للرأسمالية الصناعية فى هذا العصر الذى يوجه من موقع الالتزام العميق بالنظام العضوى المتواجد بصور مختلفة فى إيطاليا ونيومكسيكو وإنجلترا ما قبل - الصناعة، والمتواجد، بصورة استعارية، فى شكل رواياته نفسها. إن الرواية، بالنسبة للورنس، هى كائن عضوى رقيق خاضع للتغير تتحد عناصره فيما بينها بصورة مفعمة بالحيوية؛ إنه يقاومُ بازدراء العقيدة الجامدة dogma والمُطلقات الميتافيزيقية مقتفيًا، بدلاً من ذلك، أثر الجريان والتدفق الحسيين لأشكال الحياة الموحدة(٧٠) . ومع ذلك يظل لورنس مفكرًا صاحب عقيدة جامدة، مؤمنًا بالمطلق الميتافيزيقى، وذا طبيعة تفكير ثنائية بصورة جذرية ومُغرمًا بالآلية وبعملية التحلل والتفسخ؛ وفى هذا التعارض تكمن معظم أهميته التاريخية.

ما يقوم عمل لورنس بمَسرحته، فى الحقيقة، هو تعارضٌ ضمن التقليد الإنسانى الرومانسى نفسه بين مكوناته الجماعية المشتركة ومكوناته الفردية. إن الشكل الأقصى للنزعة الفردية هو الأيديولوجية البنيوية أو الأيديولوجية الإنسانية الرومانسية، ويمثل هذا فى الحقيقة استخدام العضوية للذات الفردية التى تصبح بذلك ذات هدفٍ ذاتى بصورة كاملة متطورةً تلقائيا لكى تصبح «تامة وكاملة» عبر قوانينها المحددة الفردية الخاصة. هذا المكون الأيديولوجى - الذى يُعدُّ نسخة مثالية من النزعة الفردية البرجوازية الشائعة وفى الوقت نفسه احتجاجًا «ثوريا» ضد المجتمع «المتشيِّئ» الذى ينتجه - ملحوظٌ بقوة فى كتابة لورنس، وهو داخلٌ فى صراع مع الضرورات غير الشخصية الطابع والنظام العضوى. وهكذا تطَّرح عقيدته العضوية بشكل حاسم الأيديولوجيات الذرية الطابع الميكانيكية للرأسمالية الصناعية، ولكنها فى الوقت نفسه تصنف ضمن فئة أعلى قيم التقليد البرجوازى الليبرالى : التعاطف، القُرب والحميمية، الحُنُو والشفقة، مركزية «ما هو شخصى». ولقد بلغت هذه التعارضات ذروة أزمتها فى عمل لورنس مع بداية الحرب العالمية الأولى أى مع الحدث الأكثر إيلامًا وَرَضًا فى حياته. تؤشِّر الحرب على الانهيار النهائى والحاسم للميراث الإنسانى الليبرالى، بمثاليته الإلزامية الخيرية الطابع وقيمة «الشخصية»، فاتحةً السبيل بذلك أمام «آلهة»

الانضباط والفعل والمراتبية الهرمية والاستقلال الفردى والنزعة اللاشخصية الباطنية ، وباختصار متيحةً المجال لبروز نظام اجتماعى يطرح مبدأ «الحنو والشفقة» الأنثوى ومبدأ السلطة «الرُجولية» فيما يتعلق بالحميمية الجنسية. إن «سلطان الحب قد ولى زمنه بينما هلّ زمن سلطان القوة ثانية»(٧١) .

بهذا المعنى كان لورنس سلفًا بارزًا من أسلاف الفاشية، ولا يعنى هذا القول بأنه هو نفسه قد تقبَّل دون شروط الأيديولوجية الفاشية. لقد أدان دون لَبْس موسولينى وعيّن بصورة صحيحة هوية الفاشية عادًا إياها استجابةً «جذرية» زائفة وغير شرعية لأزمة الرأسمالية (٧٢) . لم يكن لورنس بالطبع قادراً على احتضان الفاشية؛ لأنها إذ تدلُّ على شكل من أشكال الاستجابة الرومانسية العضوية ورد الفعل على النزعة الليبرالية البرجوازية، فإنها تنفى أيضًا الفردية التى كانت بالنسبة له جزءًا أساسيا ومهما من الميراث الرومانسى نفسه. وهذا التعارض هو ما كان لورنس غير قادر على الهروب والتخلص منه فى تذبذبه الدائم بين الاحتفال البهيج بالاستقلالية الفردية والتوق الشديد إلى الاندماج والتكامل الاجتماعيين؛ إنه يريد من البشر أن يكونوا جنوداً مدرَّبين ملتحمين لكن أن يكونوا فى الوقت نفسه جنوداً أفراداً، ويرغب أن «يحكمهم» لا أن يستأسِدَ عليهم (٧٣) . «ليحلَّ» هذا التعارض عمل لورنس على الالتجاء إلى نظام ما ورائى يُفرع الواقع ويقسمه قسمةً ثنائية إلى مبدأين «رجولى» و «أنثوى» محاولاً أن يجعلهما عالقين ببعضهما بعضًا فى حالة من التوتر الجدلى. إن المبدأ الرجولى هو ذلك المبدأ الخاص بالقوة والوعى والروح والفعالية والتشخّص (أو التفَرْدُن) individuation؛ أما المبدأ الأنثوى فهو المبدأ الخاص بالجسد والحسية والدوام والانفعالية (٧٤) . يتلقى المبدأ الرجولى العون والمساعدة من المبدأ الأنثوى، ولكن عليه أن يتجنب فقدان ذاته والانهيار بالتلاؤم مع المبدأ الأخير. ومع ذلك فإن النظام الماورائى الثنائى الطابع لدى لورنس مُثقلٌ بالتناقضات والتعارضات الداخلية لسبب دال ومهم متعلق بسيرته الذاتية . لقد كانت أمه، رمز الوحدة الحسية البدئية الأصلية، فى الحقيقة برجوازية صغيرة كما مثلت أيضًا حالة التشَخْصُن تائقةً، فى الوقت نفسه، إلى الوعى والمثالية الفعالة على النقيض من والده سليل الطبقة العاملة الصامت الحسى الانفعالى. ولقد حرَّف هذا

القلب الجزئى لدورى والديه الجنسيين، وهو ما وضّحه وبينه لورنس نفسه، التعارضات التى يحاول نظام لورنس الماورائى أن يحلها، وزاد أيضًا من حدتها (٧٥) .

إن الأم، بوصفها رمز الجسد المرعى والمتخم أيضًا ، قد أُمْتُعضَ لا شعوريًا من أخذها دور الرجل (كما هو الأمر فيما يتعلق بانفعالية الأب) ، ولكنها رغم ذلك قُدِّرت وثُمِّنت بوصفها صورة الحب والرقة والحميمية الشخصية. وبعكس ذلك مزّق وعيها الفعال الطموح وحدة الحياة الحسية اللا عقلية التى يرمز إليها الأب، ولكنها مع ذلك فُضِّلت على لا شخصانيته الوحشية القاسية. تعالج أبناء وعشاق **Sons and Lovers** هذه الصراعات بوصفها مادتها الأساسية رافضة الأب كلية ومدافعة عن الأم. ومع هذا وباطراد تقدم عمل لورنس الروائى، وتحركه من واقع ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها، تنعكس هذه الأولوية أو الأفضلية جزئيًا. تكافح نساء عاشقات **Women in Love** من أجل تتْميم الحميمية الجنسية الممكنة والمتصلة بُرهاب الاحتجاز والخوف من الأماكن الضيقة **Claustrophobic** بالأثر «المحرر» لعلاقة «الذكر» الصافية البريئة، وتُمثِّل الشوفينية الذكرية الهستيرية فى روايات ما بعد الحرب (عصا هارون **Aaron's Rod** والكنجرو **Kangaroo** والأفعى ذات الريش **The plumed serpent**) رفضًا حادًا للحب الجنسى وتفضيلاً لعقيدة السلطة واللا شخصية الذكرية الطابع. إن كره لورنس العميق للنساء هو رد فعل على القيم الليبرالية البرجوازية وعلى الأحابيل الحسية التى تنتهك الاستقلالية الفردية. ومع ذلك فإن التزامه بالوجود الحسى كمصدر وأساس لعملية التجدد الاجتماعى يظل ثابتًا بصورة تؤكد على التناقض. فى عشيق الليدى تشاترلى **Lady chatterley's Lover** يُعاد تأهيل صورة الأب نهائيًّا فى شخص ميلورز **Mellors**، مع أن ميلورز يجمع بين سلطة الذكر اللا شخصية ورقة «الأنثى»، بين خشونة الطبقة العاملة وإطلاع البرجوازية الصغيرة، محققًا بذلك حلا أسطوريا للتعارضات التى اكتنفت عمل لورنس.

لقد كانت صيغة علاقة لورنس الاستثنائية بالأيديولوجية السائدة فى المقام الأول توحيداً متناقضًا للعناصر البروليتارية والعناصر البرجوازية الصغيرة ، توحيداً موسومًا بصراع حاد بين الخطابات الأيديولوجية المتبادلة التى أصبحت نظامًا رمزيًا يكون عقيدته الماورائية **metaphysic**. إن هذه الحقيقة تتجاوز كونها مجرد مسألة مثيرة

فى «سيرة» لورنس إلى ما هو أكثر من ذلك ؛ فالتعارضات الأيديولوجية ـ بين السلطة والحب، الانتماء إلى الجموع والاستقلالية، الحسية والوعى، النظام والنزعة الفردية ـ التى يحيا لورنس بها ومن خلالها هى تحديدات خاصة للأزمة الأيديولوجية العميقة ضمن التشكيل السائد بأكمله. وهكذا تتحدد علاقة لورنس بهذه الازمة، وبصورة مضاعفة، بوساطة اغترابه وهجرانه لوطنه، وهو ما يضم النزعة الفردية الجزمية الطابع المستأصلة الجذور إلى الجوع الشديد إلى «كلية» مضيَّعة تاريخيًا. تنتج أشكال عمل لورنس الروائى هذه الأزمة الأيديولوجية بطرق متعددة ومتنوعة. لربما تُستعاد حالات الكبت والإخضاع «ذات الأعراض المرضية»، وكذلك الغيابات absences فى رواية أبناء وعشاق الواقعية عبر أشكال رواية قوس قزح The Rainbow فوق ـ الواقعية ـ وهو نص «يفجر» الواقعية إلى أبعد مدى رغم أنه يحافظ على عضويتها «الكلية الطابع» فى بنيتها التوليدية المتطورة. يَعرضُ انهيار لورنس الأيديولوجى شبه التام، بعد الحرب، المتمفصل مع أزمة الدلالة الجمالية لديه، نفسه عبر عملية تمزيق جذرية للشكل الأدبى . إن روايات مثل عصا هارون والكنجرو غير قادرة إشاريًا على تطوير عمل سردى ممزق بين الحبكة المتشظية والسيرة الذاتية الروحية والنزعة التعليمية الحامية. فى فترة كتابة هذين النصين وكذلك قوس قزح تجىء اللحظة المتفردة لكتابة نساء عاشقات. إن انقسام العمل وتحوله إلى شكل تزامنى Synchronic، بعيدًا عن الإيقاعات التعاقبية diachronic فى قوس قزح، تنتج «أيديولوجية نص» موسومة بالركود والتحرر من الوهم؛ ومع هذا فإن الرواية تفرض بالقوة، عبر شقها لشكلها العضوى وفى التقنية «التوليفية» التى تضمُّ عمليات التجاور الرمزى إلى بعضها بعضًا، حالة الانقطاع «المتقدمة» عن الخط الواقعى الذى أصبح موضع تساؤل منذ كتب هاردى جود الغامض.

١٠ - استنتاج :

لم يحتل القول بأن شق الشكل العضوى هو فعل متقدم موقعًا مسلمًا به ضمن التقليد الجمالى الماركسى المُهيمن عليه بقوة من قبل عمل جورج لوكاش، لكن

استعراض منتخبات من الإنتاج الأدبى الإنجليزى، بدءًا بجورج إليوت وانتهاء بدى. إتش. لورنس، فى ضوء العلاقات الداخلية التى تربط الأيديولوجية بالشكل الأدبى هو نوعٌ من إعادة تنشيط الجدل الدال والحاسم الذى دار فى الثلاثينيات بين لوكاش وبيرتولت بريشت. (٧٦) إن رفض بريشت لنزعة لوكاش العضوية النوستالجية وتفضيله التقليدى للكليات المغلقة المتماثلة قد نشأ نتيجة الولاء والإخلاص للأشكال المفتوحة المتعددة التى تحمل فى ثناياها خاتم التناقضات والتعارضات التى تبدو واضحة. فى ثقافة القرن الماضى الأدبية الإنجليزية يبدو الأساس الأيديولوجى للشكل العضوى واضحًا تمامًا، وذلك مع ازدياد محاولات الليبرالية البرجوازية، التى تزداد فقراً على الصعيد الأيديولوجى، إلى دَمْج صيغ أيديولوجية فعالة وأكثر طموحًا. عبر هذه المحاولات دخلت الأيديولوجية فى صراعات قاتلة؛ بحيث خانتها فى النهاية الأشكال الجمالية التى استخدمتها فى الحل الذى جاهدت لتحقيقه. لقد كان تدمير الأيديولوجيات ذات الطابع المشترك والأيديولوجيات العضوية فى المجال السياسى مهمةً مركزية بالنسبة للحركات الثورية؛ أما تدمير مثل هذه الأيديولوجيات فى الحقل الجمالى فهو ضرورى، لا من أجل تحقيق معرفة علمية بالماضى الأدبى، بل من أجل وضع الأسس التى يمكن أن نبنى عليها علم الجمال المادى والممارسات الفنية المستقبلية.

الهوامش

(١) بالنسبة لجرامشى فإن المثقفين «العضويين» هم أولئك المثقفون الذين يظهرون إلى الوجود بظهور طبقة اجتماعية ناشئة، ولكنهم فيما بعد يجابهون فئات ثقافية «تقليدية» تحيا فى الشروط والأوضاع الاجتماعية السابقة، ويكونون بحاجة إلى التغلب عليها وتمثلها واستيعابها. ويجادل جرامشى، فيما يمكن اعتباره كافيًا وذا مغزى مهم بالنسبة للتراث الإنجليزى، أن «النمط التقليدى الشعبى والشائع للمثقف يمثله رجل الأدب والفيلسوف والفنان». (مختارات من دفاتر السجن Selections From the prison Notebooks) ومن الضرورى أن نفرق بين استعمال جرامشى لمصطلح «عضوى» وبين المعنى الذى أنسبه أنا إلى المصطلح فى المقالة.

(٢) انظر : F.R.Leavis, (ed.), Millton Bentham and Coleridge (London 1950)

وقد لاحظ إريك هوبسباوم E. Hobsbawm القصور الأيديولوجى لمذهب المنفعة «الخالصة» ، كيف أن نزعها الغموض عن «الحقوق الطبيعية» قد يقود، بصورة خطيرة، إلى إضعاف قوة القوانين «الميتافيزيقية» فى الدفاع عن الملكية مُستعيضة عنها بفئة «المنفعة» الأقل قوة، بصورة ملحوظة، والأكثر زوالاً وتطايرا سياسيًا.

(The Age of Revolution : Europe 1789-1848, London, 1964, P. 236)

(٣) مختارات من دفاتر السجن.

Selections from the prison Notebooks, ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (London, 1971), P.18.

(٤) إننى أستعمل تعبيرى «عضوى» و «عُضوية» organicism لأشير إلى تشكيلات اجتماعية وجمالية تمتلك وحدة تلقائية، مُفترضة، لأشكال الحياة الطبيعية، ولأشير، بعامة، إلى أنظمة متكاملة متماثلة تتسم باعتماد عناصرها المكونة المتناغم والداخلى على بعضها بعضًا.

(٥) إن فكرة الرواية كشكل عضوى ليست، مع ذلك، أمرًا خاصًا «بالبنية الفوقية» فحسب. ففى زمن هنرى جيمس عنت التغيرات فى الصيغة المادية للإنتاج الأدبى انتقالاً من الرواية الضخمة ذات الأجزاء الثلاثة بحبكاتها المُسهبة المتعددة إلى الرواية الأكثر «عضوية» التى تقع فى مجلد واحد. ولدينا هنا، حقًا، مرحلة واحدة معقدة لأزمة العلاقة بين صيغة الإنتاج الرأسمالى بصورة عامة والصيغة الأدبية للإنتاج والأيديولوجية «الجمالية» ومقتضيات الأيديولوجية المهيمنة.

(٦) يجب أن أعتذر بسبب نوعية المواد، المتغايرة الخواص إلى حد ما، التى تفحصتها فى هذا الفصل والتى تتضمن، فيما تتضمن نقداً اجتماعياً ورواية وشعراً وكذلك كتاباً تبدو علاقتهم بالمجتمع الإنجليزى عرضية إلى حد كبير. رغم ذلك فإن هذه العرضية Tangentiality، كما أمل أن يتضح فيما بعد، هى جزء من هدفى، وتكمن وحدة المواد المدروسة هنا، بصورة أساسية، فى موضوعة Theme العضوية. إن هذا التماسك الموضوعاتى هو ما يُملى، فى موضع أو موضعين، انقلاباً فى الجدول الأدبى - كما هو الأمر، على سبيل المثال، فى حالة كل من جيمس وكونراد؛ حيث يبدو لى جيمس، وكأنه يوسّع أفكار العضوية ويطلقها فى اتجاهات جديدة.

(٧) الثقافة والفوضوية. Culture and Anarchy, ed. Ian Gregor (Indiana polis and New York, 1971) P. 56.

(٨) إن أرنولد متناقض مع نفسه (ولذلك مغزى واضح) فيما يتعلق بأية طبقة تمارس، حقًا، السيطرة السياسية فى إنجلترا. إن موقفه المعتاد - نتيجة عدم القدرة على تمييز السيطرة الواقعية عن إدارة جهاز الدولة - يقول بأن الأرستقراطية ما زالت هى الطبقة المهيمنة. فى الحقيقة أنه يكتب فى وقت متأخر عام 1879 أن «الطبقات المتوسطة لا تستطيع أن تتولى الحكم كما هى فى وضعها الحالى - إنه أمر مستحيل».

Matthew Arnold : English literature and Irish politics, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1973), p.17.

لكنه، بالمقابل، يلاحظ فى Friendship's Garland أن الأرستقراطية تدير الأجهزة والطبقة المتوسطة تحكم.

(٩) Selections From the prison Note books

(١٠) The popular Education of France, in Democratic Education, ed. R.h. Super (Ann Arbor, 1962), p.22

(١١) Ibid., P.23

(١٢) Ibid., P.26

(١٣) Ibid., pp. 322,324

(١٤) من أجل نقد لهذا الفهم للأيديولوجية، انظر :

Nicos poulantzas, political power and Social Classes (London, 1973), pp. 195-224

(١٥) The Study of celtic Literature, in Lectures and Essays in criticism, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p.348.

(١٦) Culture and Anarchy, p. 60

(١٧) Democratic Education, p.4

(١٨) هذا هو وصفه الخاص لنفسه فى :

"The Future of Liberalism, English literature and Irish politics, p. 138.

(١٩) Culture and Anarchy, p. 38

يستند وصف أرنولد للبنية الطبقية للمجتمع الإنجليزي - غير المتمدنBarbarians، المحافظون philistines، العامة populace - إلى فهم أرستقراطي لـ «الطبقة» rank؛ وليس لديه مفهوم للطبقة الاجتماعية بوصفها واقعًا علائقيًا بصورة ضمنية.

(٢٠) Culture and Anarchy, p. 54.

(٢١) "The study of Poetry", English Literature and Irish politics, pp. 161-162.

(٢٢) "Culture : A Dialogue", Fortnightly Review, November 1867.

(٢٣) Matthew Arnold (New York, 1949), p.211.

(٢٤) "The Bishop and the philosopher", Macmillan's Magazine, January 1863.

(٢٥) On The Classical Tradition, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1960), p.4.

(٢٦) إن أشكال ازدياد الانتماء إلى النقابات، وكذلك ازدياد عدد النقابات وحجمها بدءًا من منتصف القرن التاسع عشر هي أمور مألوفة : النمو الضخم للوحدات الصناعية وحلول مرحلة الزراعة المنظمة الشاملة ذات المستوى العالي، نمو حجم الشركات الرأسمالية والمشاريع ذات الرأسمال المشترك، ودمج السكك الحديدية، النشوء المتدرج لبيروقراطية الدولة المركزية والمتزايدة في قطاعات مثل : التعليم والصحة العامة. ونتيجة لهذه التطورات نشأت أشكال نقابية سلمت البرجوازية بصحتها الأيديولوجية (الوضعية، الاشتراكية المسيحية، الإقطاعية الجديدة neo-Feudalism، الهيجلية الجديدة... إلخ)، وكذلك سلمت بصحة هذه الأشكال قطاعات عريضة من حركة الطبقة العاملة : اتحادات التجارة المنشأة بالتراضي، التعاونيات، مصارف الادخار.

(٢٧) هناك ارتباط وثيق، ولكنه غير نموذجي، بين هذا التحول في الصراع الطبقي وبين تطور أدبي بعينه : إنها المسافة التي تفصل أيديولوجية عمل السيدة غاسكل «ماري بارتون» Mrs Gaskell's (1848) Mary Barton وعملها الشمال والجنوب North and South (1855). إنها المسافة التي تتكشف فيها وتتضح للعيان لحظة التحول التاريخي.

(٢٨) Critical Essay On George Eliot,ed. Barbara Hardy (London, 1970), p.20.

(٢٩) إنه لأمر ذو دلالة خاصة أن يرد قول إليوت بأن الفن، رغم أنه من أرفع أشكال التعليم، ينبغي أن لا يتحول عن كونه «صورة» ليصبح «تخطيطًا»، في رسالة إلى فردريك هاريسون ترفض فيها اقتراحه بأن عليها أن تنتج رواية وضعية نقية الدماء.

George Eliot, Letters, ed, Gordon S. Haight (London, 1956)1.,p. Vo. I4, 300.

(٣٠) Romola (London, 1883), Vol.2, pp. 332 - 333.

(٣١) هذه الملاحظة لفرانسيس ملهيرن Mulhern في مقالة له بعنوان :

"Ideology and Literary Form: a comment", New Left Review 91, May/ June 1975.

(٣٢) من أجل هذا التمييز العام الخاص بالرواية، انظر فرانسيس ملّهيرن، مرجع مذكور.

(٣٣) وهذا واحد من الأسباب الكامنة وراء التنافر واللا ـ انسجام البنيويين فى بعض روايات ديكنز الأولى. إن روايات نيكولاس نكلبى Nicholas Nickleby ومـارتين تَشـزلْوت Martin Chuzzlewit تعـرض لشخصية بطل برجوازى تقليدى جوفاء بلا مركز؛ إن الحياة الحقيقية فى الروايات هى تلك الحياة القابعة على حواف العمل وفى زواياه المنعزلة، والتى تُدوِّمُ حول ذلك المركز المُفْتَقَد.

(٣٤) هذه ملاحظة يدلى بها جون كارى J. Carey فى كتابه :

The violent Effigy : a Study of Dickens Imagination (London, 1974) p. 26.

(٣٥) يمكن أن نقيم تضاداً بين الكليات المعقدة بين النظام الصناعى المُوحَّد العضوى الذى تعرضه رواية الأزمنة الصعبة المحكمة الساكنة، وبينها من جهة وبين التعارض الثنائى الفج غير الناضج بين «النظام» و «الحياة»، ويمكن النظر بهذا المعنى إلى الأزمنة الصعبة بوصفها محاولة مفرطة غير ناضجة زائفة للوصول إلى أيديولوجية كلية الطابع.

(٣٦) إن المسألة لا تتعلق، بصورة طبيعية، بنوع من التماثل البسيط الذى يمكن أن نقيمه بين الأنظمة الأدبية والأنظمة التاريخية كما يمكن لهذه الصياغة أن توحى. إن الخلاف بالأحرى يدور حول الاختلاف بين التمفصل المبكر «غير الصافى» للخطابات التى تُعيِّنها أيديولوجياً عقيدة إنسانية رومانسية غير منظمة بصورة نسبية وبين الأنظمة الرمزية المتسقة نسبياً فى الروايات المتأخرة، والتى يعمل على تعيينها ازدياد هيمنة العناصر الأيديولوجية ذات الطابع المشترك الموحد.

(٣٧) Florence Hardy, The Life of Thomas Hardy (London, 1962), p. 177.

(٣٨) (Joseph Conrad, Notes on Life and letters (London, 1921), p. 157.

(٣٩) Joseph Conrad, Apersonal Record (London, 1921), p. xii.

(٤٠) انظر مقالة بيرى أندرسون Perry Anderson

"Components of the National Culture", New Left Review 50, July// August 1968

ومن أجل تحليل «هجرة البيض» ذات الطابع المحافظ إلى إنجلترا خصوصاً فيما يتعلق بكونراد وهنرى جيمس وت. إس. إليوت، انظر أيضاً كتابى : Exiles and Emigrés (London, 1970)

(٤١) Life and Letters, ed. G.J.Aubry (New York, 1977), p. 84.

(٤٢) Ibid., p. 269.

(٤٣) Conrad's politics (Baltimore, 1967, chapter III.

(٤٤) مقدمة : The Nigger of Narcissus (London, 1921), P. Viii.

(٤٥) انظر درجة الصفر للكتابة Writing Degree Zero (London, 1967) ، وينشأ التناقض فى «تيار الحداثة»، كما هو الأمر لدى جويس، عندما تُحوِّل تصفية المعنى الوسواسيةُ الدقة العملَ، بصورة ضدية، إلى موضوع لغوى مستقل ذاتيًا ومنغلق جذريًا وغير قادر على الوصول إلى الجمهور؛ حيث يتحدى العمل هذا الجمهور بتلبس فعل التوصيل الأكثر قوة.

(٤٦) The Great Tradition (Harmondsworth, 1962), p. 198.

(٤٧) Letters from Conrad, ed. Edward Garnett (London, 1927), p. 153.

(٤٨) مما يستحق الإقحام هنا أن المثال الفيكتورى، للعمل الذى يتخلّقُ حول الغياب absent-centred الأكثر لفتًا للنظر هو فى الذكرى In Memoriam. إن المركز الغائب الذى تبزغ منه القصيدة وتُحوِّمُ هو الفراغ الذى يتركه موت أرثر هلاَّم A. Hallam الذى يفتت القصيدة شكليًا مُحوِّلًا إياها إلى سلسلة من التأملات المختزلة. لكن هذا الغياب هو غياب متعين أيديولوجيًا؛ إذ إن القصيدة ليست، بصورة أساسية، عن موت هلام بل عن المجال الطبقى كله، الذى يضم القلق وعدم الإحساس بالأمان الأيديولوجيين (العلم، العقلانية، فقدان الايمان، الخوف من الثورة)، الذى يعمل الفراغ والإحساس به على وضعه تحت عدسة غير واضحة. إن هلام هو الفضاء الفارغ الذى تتجمع فيه مشاعر القلق غير المتمفصلة وتعكس سوداوية القصيدة (يُعرِّف فرويد السوداء melancholy بأنها حزن دون موضوع) حقيقة كونها محرومةً أيديولوجيًا من المعرفة الدقيقة بسبب كونها حزينة؛ إنها وثيقة كلاسيكية على عدم إحساس البرجوازية الأيديولوجية بالأمان الذى يستطيع أن يميز نفسه بصورة مواربة وعلى تلك الشاكلة فقط ؛ حيث يعمل على إزاحة مشاعر القلق وإلحاقها بشخص هلاَّم.

(٤٩) Letters to Garnet. p. 94

(٥٠) Notes on Life and letters.

(٥١) «أن نراها دومًا ككل هى حكمتنا، جهدنا الذى يميزنا، الشرط الفعلى للفن الرفيع الذى ينبغى أن نعيه دومًا... يصبح السؤال الخاص بحدود وحدة مجموعة من معطيات موضوع معين علينا أن ندمجها معًا فى عمل فنى، وبكلمات أخرى السؤال الخاص بالنقطة التى ينبغى أن ينبع منها هذا الاهتمام.. يصبح هذا السؤال، من زاوية نظرى للموضوع، السؤال الأول الذى ينبغى أن نجيب عليه».

Notes on Novelists (London, 1914), P. 100.

(٥٢) The American Scene (London, 1907), p. 273.

(٥٣) The Air of Reality : new essays on Henry James, ed. John Goode (London, 1972), p. 255.

لقد كانت الفترة التى فصلت بين زيارة جيمس للولايات المتحدة عام 1883 وعودته إليها بعد عشرين عامًا العهد الذى شهد التوسع الهائل للرأسمالية الأمريكية وشهد صعود الشركات الضخمة وملوك المال والبارونات ـ اللصوص وكذلك خلق «أرستقراطية» جديدة قائمة، بصورة تامة، على الثروة.

(٥٤) Autobiography, ed. F.W. Dupec (London, 1956), p. 278.

(٥٥) Letters of Henry James, ed, Percy Lubbock (London 1920), Vol.I, p. 72.

(٥٦) Ibid., p. 113.

(٥٧) Letters, Vo. I, p. 122.

(٥٨) «لا تتوقف العلاقات، بصورة كونية، فى أى مكان، ومشكلة الفنان الحادة هى أن عليه دائمًا وأبدًا أن يرسم، بنوع من الهندسة الخاصة به، الدائرة التى سوف تظهر هذه العلاقات ضمنها لكى تقوم بذلك».

(The Art of the Novel), ed. R.P. Blackmur (New York, 1962) p.5.

إن ما يعادل شكل الدائرة فى روايات جيمس هو المربع : ورسم الأشخاص، والعلاقات والمواقف «على هيئة مربعة» بدفعهم نحو وحدة هارمونية عبر المفاوضات الدبلوماسية للوعى هى استعارة جيمسية متكررة.

(٥٩) The Notebooks of Henry James, ed. F. O. Matthiesen and K. B. Murdock (New york, 1947), P.409.

(٦٠) انظر : Gabriel Pearson, "Eliot : an American Use of Symbolism" in Eliot in Perspective, ed. Graham Martin (London, 1970), p. 98.

ويعكس انتقالى هنا من الرواية إلى الشعر نفسه عملية تحول تاريخى دال ومهم، وكما سنرى فإن الشعر بالنسبة لإليوت وسط أيديولوجى ملائم وغنى تمامًا كما هو، وإن بصورة مختلفة، بالنسبة لييتس.

(٦١) The use of poetry and the use of Criticism (London, 1933), p. 108.

(٦٢) Eliot in perspective, p. 22.

(٦٣) بصورة موازية تقريبًا يتمحور مذهب «المعادل الموضوعى» حول إسقاط اعتباطى للتجربة الذاتية على صيغ سوف يُؤكَّد فيما بعد على أنها هى ذلك «الموضوع» الذى يمكن أن نُطابقه بصورة متساوقة مع الأنظمة الرمزية لتلك التجربة.

(٦٤) The Idea of a christian society (London, 1939) and Notes towards the Definition of Culture (1948).

من أغراض فطنة إليوت السياسية أن النزعة الطوباوية الاجتماعية الانكفائية للمجلد الأول تُقدم إلى العالم بالضبط فى بداية الحرب العالمية الثانية.

(٦٥) وهى مؤسسة مارست، بالمصادفة، سحرًا دالاً على كل من جيمس وكونراد.

(٦٦) Autobiographies (London, 1966), p. 194.

(٦٧) اقتبسها ريتشارد إلمان فى : Richard Ellman, James Joyce (London, 1966), p. 248.

(٦٨) Ellman, op. cit., p. 204

(٦٩) يتكلم جورج لوكاش فى كتابه نظرية الرواية عن الأسطورة الهوميرية بوصفها عالمًا تتكامل فيه الموضوعات والمعانى بصورة تلقائية ويتحد فيه الشكل والمضمون. بالنسبة لجويس يمكن أن يتوصل إلى هذا التكامل التلقائى بصورة متقطعة وغير متوقعة :، وهذا هو أساس مذهب «الظهور» epiphany.

(٧٠) انظر : "The Novel", phoenix II (London, 1968).

(٧١) "Blessed are the powerful", phoenix II.

(٧٢) انظر تعليقه على سينت مور : «جَرِّب الفاشية. إن الفاشية ستحفظ وجه الحياة غير ممسوس وستُحسن من وضع العمل البالى والمقوضّ الأساسى». لكن لورنس لم يكن فاشيًا خصوصًا وأنه لم يكن مثليًا جنسيًا homosexual. ولقد عد الفاشية والمثلية الجنسية غير أخلاقيين، ولكنه كان لاشعوريًا مُعجبًا بهما ومسحورًا.

(٧٣) Fantasia of the unconscious (London, 1961), p. 84

(٧٤) هذه الثنائية مصورة فى عمل لورنس عبر سلّمٍ كامل من التناقضات : الحب/ القانون، الضوء/ الظلام، الأسد/ وحيد القرن، الشمس/ القمر، الابن/ الأب، الروح القدس/ النفس، السماء/ الأرض، وهكذا.

(٧٥) ويتضح هذا الحرْف فى الطبيعة الانعكاسية لبعض تناقضات عمل لورنس الرمزية : الأب، رمز الوعى الحسى القضيبى، يأخذ هوية الأنثى؛ الأسد قد يدلُّ على القوة الفعالة وعلى الحسيّة أيضًا؛ الشمس هى أحيانًا عقل ذكرى السمات، وأحيانًا دفءٌ أنثوى حسى، بينما قد يقترح القمر الانفعالية الأنثوية أو الوعى المجرد البارد للذكر.

(٧٦) انظر : "Brecht Against Lukacs", New Left Review 84, March/ April, 1974.

الفصل الخامس

الماركسية والقيمة الجمالية

لقد كان المؤلفون الذين ناقشتهم في الفصل السابق ممَّن يصنفون اتفاقًا في مرتبة الكتاب «الكبار»، فإذا كانت القيمة الأدبية عنصراً أساسيا مشروعًا من عناصر النقد الماركسي، أفلا يَحْسُنُ بهذا النقد أن يُكرِّس نفسه لإعادة تقييم الافتراضات التي يستقبلها بدلاً من أن يعمل على إنتاجها فحسب؟ إن هذا يعتمد، بصورة طبيعية، على التقييمات التي في محل تساؤل. ينبغي على النقد الماركسي، حقا، أن يُسْهِم على نحو حاسمٍ في مناقشة «مشكلة القيمة»، ولكن لا شيء يمكن كسبه من تلك النزعة الأدبية اليسارية المُسرفة التي تَطْرح التَثْمينات، التي تستقبلها، فقط لكونها نتاج النقد البرجوازي. إن مهمة النقد الماركسي هي أن يوفر شرحًا ماديا لأسس القيمة الأدبية وعناصرها - وهي مهمة أظن أن ريموند وليامز، في نقاشه للرواية الإنجليزية، قد تركها دون أن ينجزها. لكن ينبغي ألايكون مدعاةً للارتباك أن النصوص الأدبية المنتخبة للفحص من قبَلِ النقد الماركسي سوف تتشابك، بصورة يتعذر اجتنابها، مع تلك الأعمال التي كرستها المثالية الأدبية وعدتها «عظيمة»؛ إن القضية الأساسية تتمثل هنا في تحدى عدم قدرة مثل هذه المثالية على تقديم أكثر من تقييمات ذاتانية **Subjectivist** لمعايير القيمة.

سوف يبدو من السخف بالنسبة للنقد الماركسي أن يُصْمت عن التمييز النوعي، لنقل، بين بوشكين وكوفنتري باتمور **Coventry Patmor**، رغم أن مثل هذا الاحتشام النظري شيء شائع ودارج في الجماليات الماركسية. إنه يظهر، في أبسط درجاته، على صورة قلق المساواة الذي يخص «النخبوية» في عدّها بعض الأعمال في الدرجة الثانية ؛ فكم هو أرستقراطي أن نفضل بليك **Blake** على بيتيمان **betjeman**. إن هذا الاحتشام

النظرى يقدّم نفسه فى شكله الأكثر تعقيداً بوصفه علْموية Scientificity صارمة مُعادية لمثالية الحكم «المعيارى». ليست مهمة الناقد أن يصنف الأعمال تبعًا لسلم تقييمى، ولكن مهمته هى أن يتوصل إلى معرفة علمية لشروط إمكانية وجودها التاريخية. فسواء أُطرى العمل، موضع البحث والتساؤل، أو استهجن وانتقد فلا علاقة لذلك بتلك النهاية؛ لقد أُجْلِىَ التقييم من مملكة العلم الأدبى ليُرعى ويشجع، سِرًّا، بوصفه سعادة ومتعةً خاصتين.

إن هناك توازنًا بين هذه الأيديولوجية الخاصة بالعلم الأدبى وبين الثنائية سيئة الصيت التى يعززها رودولف هيلفيردنج Rudolph Hilferding فى مقدمته لكتابه: الرأسمالية التمويلية Finance Capital :

«يقال دائمًا : إن السياسة مذهب معيارى تحدده، بصورة أساسية، أحكام القيمة، وبما أن مثل أحكام القيمة هذه لاتنتمى إلى مجال العلم فإن درْس السياسة وبحثها يقعان خارج حدود المعالجة العلمية... وتبعًا لوجهة النظر الماركسية ، فإن مهمة السياسة العلمية هى اكتشاف تَعيُّنات إرادة الطبقات؛ حيث إن السياسة تكون علمية عندما تقوم بوصف الترابطات السببية. وكما فى حالة النظرية، فإن السياسات الماركسية مُعفاةٌ من حكم القيمة ومحصنة ضده... ولذا فليس صحيحًا، رغم أن ذلك منتشر داخل الأسوار وخارجها، أن نطابق بين الماركسية والاشتراكية... إن تمييز صحة الماركسية (وهذا يتضمن تمييز ضرورة الاشتراكية) هو بالفعل مهمة من مهام أحكام القيمة إذا تجاوزنا ذكر ما يؤشر إلى مسار التطبيق والسلوك. هناك شىء واحد يمكن أن نميز من خلاله الضرورة، ولكن هناك شيئًا آخر تمامًا يمكن أن نضع أنفسنا، طبقًا لتوجيهاته، فى خدمة تلك الضرورة.

إذا كان ممكنًا أن يكون المرء ماركسيا دون أن يكون اشتراكيا فإنه ليبدو ممكنًا، بصورة مساوية، أن ندرس الأدب دون أن نقيمه. لقد أُعيد إنتاج مفهوم الثنائية الوضعية/ المثالية، التى أكد عليها المؤتمر الثانى للاشتراكية الدولية، فى حقل علم الجمال . إن العلاقة بين «القانون الاقتصادى» والصراع مع الطبقة السياسية متماثلة مع العلاقة بين «الحقيقة» النصية و «القيمة» النصية، لكن النزعة المتشككة لدى الناقد

«الذى يقف ضد النخبوية Anti-élitist» ليست تمامًا من هذا النوع. إن احتجاجه الشعبى ضد التحالف العصبوى الأدبى موجه ضد تقديس الأدب كقيمة مادية؛ إن موقفه ـ الجمعى pluralist، الإنسانى، المساواتى egalitarian ـ هو انفتاح على قيمة «الدراسات الثقافية» التى ينبغى على النصوص الأدبية المُكرَّسة، بصورة موروثة، أن تكشف عن مكانتها الثانوية وقيمتها العابرة. إنه قَلِقٌ بشأن سؤال القيمة ويرغب في إعادة مَوْضَعته. فى المقابل فإن معتنق الوضْعية الأدبية Literary positivist يُلاحق استعلامه enquiry المُحكم فى مثل هذه النصوص المكرسة ؛ لأن سؤال القيمة لا يشغله إلاّ لمجرد كونه انعكاسًا غريزيا للأيديولوجية البرجوازية التى ينبغى مُقارعتها. فبينما يعيد الناقد الأول إنتاج الأيديولوجية البرجوازية فى مساواتيته المجردة فإن الناقد الثانى يُعيد إنتاجها فى نزوعه النظرى theoreticism و«المتحرر من حكم القيمة».

إن هذين الموقفين، رغم كونهما منتجين بصورة مضادة، ليسا بأكثر قيمةً وأهميةً من الجماليات البرجوازية التى يعارضانها؛ إذ ليس هناك من شك أن تنصيب «سؤال القيمة» فى قلب المُساءلة النقدية هو إيماءَة أيديولوجية عنيفة. إن الوحدة الأيديولوجية بين المدرسة العتيقة فى «تذوق الأدب» والمدرسة المناهضة للأكاديمية التى «تدعو إلى أن تكون الأشياء ذات صلة وثيقة بموضوعها »، لا تكشف عن نفسها بصورة أكثر وضوحًا مما هى عليه فى الأفضلية التى تمنحها لمشكلات القيمة ؛ حيث ينبغى أن توجه الأنظار. ومهما كان المُعادِل الذى تضعه لسؤال القيمة، سواءً أكان «التذوق» أم الوعد الماورائى أم الوَلَع الخاص أم الاقتناع الخاص أم التعاطف الحَدْسى أم الولاء الأخلاقى، فإن الوظيفة الأيديولوجية لـ «سؤال القيمة» هى تذويب التحليل المادى للنصوص الأدبية وتحويله إلى أخلاقية مجردة أو إلى لحظة وجودية من الاستهلاك الفردى. (ويمكن لنا أن نترك جانبًا نشاط المُصلحين فى هذا الحقل الخاص «بمشاركة القراء» المتوقعة فى هذه الإشكالية). إن النقد يصبح حوارًا متبادلاً مشجعًا بين موضوعين ثابتين بقوة : النص القَيِّم والقارئ القَيِّم. ولسنا بحاجة لأن نسأل كيف تحققت قيمة كل من هذين الموضوعين اللذين يتمتعان بالامتياز، أكثر من حاجتنا لأن نسأل أن قيمة السلعة قد ضُمنت. لقد ضُمنت عبر التبادل ، بذلك التغريب الذى صنعه ذلك الشىء الخاص تاريخيًا الذى يسمح لتجريد وحيد أن يصادف آخر، ويتعادل معه، فى دائرة ذاتية مغلقة

حيث تُلغى المادة وتمحى. إن النص القيِّم والقارئ القيِّم منعكسان وقابلان للانقلاب ؛ ففي مثل هذه المشاركة المتبادلة ، فإن هذا النص يكتب قارئه وهذا القارئ يكتب نصه. إن القارئ القيِّم يتشكل قارئًا قيِّمًا بوساطة النصوص التى يشكِّلها على تلك الشاكلة. إن القيمة الأيديولوجية تُوجه ضد التراث والتقليد؛ لتعود إلى دخول الحاضر كإثبات ما ورائى أو نقد critique. إن اسم هذا الحشو tautology هو الأدب - ذلك الاختراع التاريخي الذى يُعَدُّ طغيانه واستبداده الأيديولوجيان أكثر مطواعية وليونة وأكثر انغراسًا بالنسبة إلينا من أى شكل آخر من أشكال الفن.

إن دور عرض الفن التشكيلى وقاعات العزف الموسيقى ودور الأوبرا هى أماكن وفضاءات ذات امتياز فاضح ؛ حيث تتباهى تلك الأماكن والفضاءات بكونها كذلك . إن الفرق بين الخبير والجاهل هنا متوتر ولا يمكن أن نُخْطِئَه. وليس هذا الأمر صحيحًا بالنسبة للأدب لسببين : الأول هو أن شخصية الإنتاج الأدبى فى التشكيلات الاجتماعية المتقدمة تتجاوز، دون انقطاع، هذا المجال المعزول والمنعزل . إن الأدب متعدد ذو مراكز عديدة، وهو يشبع الأنسجة الحقة لحياتنا الاجتماعية، وهو حاضر بصورة متخللة ومنتشرة، كتعزية ومعرفة وإقناع وافتتان. والثانى، هو أن تشكيلاً اجتماعيا متقدمًا ، يحتاج تلك المعرفة بالقراءة والكتابة، ينبغى أن يتمتع بالانتشار العريض ؛ ولذا فإن غيابه النسبى الملحوظ هذه الأيام، وحتى فى مثل هذه الشروط، أمر فضائحى يتعذر اجتنابه ويدل على فقدان الإنسانية الكاملة. فى مثل هذا الوضع يُقدِّم الأدب نفسه كتهديد وغرابة وتحدٍّ واحتقارٍ موجه إلى أولئك الذين، رغم كونهم قادرين على القراءة، فإنهم لا «يقرأون». وفى التناقض الناشئ عن كوننا قادرين على حل شفرة العلامات وجاهلين فى الوقت نفسه يمكن أن نكشف عن أسباب طغيان الأدب. إن القراءة من ضمن كل الأفعال هى الأكثر طبيعية والأكثر اقتصارًا على فئة بعينها، فى الوقت نفسه، الأكثر تلقائية والأكثر تقديسًا، الأكثر سهولة على الجمهور والشىء المكرس الذى نمحضه امتيازًا خاصًا. إن لا طبيعيته تعززها طبيعيته ؛ حيث لا يتحقق هذا الوضع بالنسبة لدور الأوبرا وقاعات العزف الموسيقى. فبينما لا تكون هذه الدور والقاعات فى متناول اليد، من حيث المبدأ، فإن الأدب هو دائمًا ذلك الشىء الذى يمكن الوصول إليه - وهى ظاهرة «مألوفة» ، ولكنها غريبة دائمًا. إن الأدب، إذ يُوضع فى مكان ما على أرضية اللغة

المألوفة، لا يُغْوى إلاّ ليرفض، ولا يُقبلُ إلا ليُعرض. إن الأدب، دائمًا، حاضر في مكان ما ، وهذا يعنى أننا لم نقرأ أو أننا لا نستطيع أن نقرأ رغم كوننا نعرف القراءة والكتابة. إن معرفة القراءة والكتابة تُفْسح لنا المجال للقراءة ؛ بحيث إننا نستطيع أن نتخذ إجراءاتنا التامة فيما يخص استبعادنا وإقصاءنا لما لا نريد ، ويؤدى هذا إلى نشر معرفتنا السرية المكنة دائمًا، والتى لم تمْتلك إطلاقًا.

يمكن المجادلة، بالطبع، والقول بأن لا مقروئية Unreadability الأدب تعادل تمامًا جذريته - والقول بأن النص «القابل للقراءة» readable يخلق فى القارئ، بعد أن يجعل علاماته طبيعية، حيرة مُغوية يدمرها النص الحداثى modernist الذى يعرض على الناس صيغ إنتاج وعيه بمكر أو بنزاهة. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الحالة «الجذرية» نادرًا ما اقترنت بنقد للعناصر الاجتماعية المحدِّدة التى تسمح بعدة آلاف من طرائق الاقتراب من مثل هذه الكتابة ؛ لذا فمن المتوقع من مثل هذه المادية الإيمائية gestural الصافية الخجلة الملامح أنْ ينطلق رد فعلها الغاضب - رد فعل هؤلاء الذين يواصلون طرح أسئلتهم حول النخبوية الداخلية التى يمتلكها الأدب وجمالياته وحول ضرورة وضع تحديدات لثقافة بروليتاريا جديدة neo-proletkult. وإنه لأمر لا يقبل الجدل أننا لا نستطيع أن نختار عملاً نظريا واحدًا فى الجماليات المادية يصمد أمام كتابات تروتسكى حول المشكلات العملية للثقافة الثورية، تلك الكتابات التى تتراوح بين الحديث عن الحاجة إلى استئصال الشتائم والفظاظة من اللغة الروسية والحديث عن دور السينما فى توفير خيالات للجماهير منتجة أكثر من الفودكا والكنيسة. يرسم عمل تروتسكى، المتسم بواقعية شرسة فيما يخص التخريب الثقافى للجماهير السوفيتية، إستراتيجيات طموحة (التعاون فيما بين جنود الجيش الأحمر ، الذين يعرفون القراءة والكتابة، والمسرحين من الجيش وبين العاملين فى المكتبات ومراسلى الصحف فى رفع المستويات الثقافية فى المناطق الريفية)، رغم أنها لا تعطى تفصيلاً ثقافيًا ضعيفًا واحدًا قابلاً للتدقيق والتفحص (لماذا تحتجب صحيفة ثورة بعينها عن الصدور بصورة مفاجئة وخرقاء؟). علاوةً على ذلك ؛ فإن شعبية الثقافة البروليتارية الجديدة ليست معادية فقط لجماليات تروتسكى، بل إنها - ولكى نختار مثالاً واحدًا فقط - تهدف دون أن تقصد، إلى تحقير الفتيات العاملات فى مطاحن لانكشير فى بداية العصر الفكتورى اللواتى

خصصن ساعة قبل العمل لكى يقرأن شكسبير معًا. وسوف يكون ناقدًا ماديا غريبًا وفضوليا ذلك الذى يرغب أن يخبر هؤلاء النسوة، فى استعادة تاريخية حكيمة، أنهن كن يُضيعن وقتهن فى عمل رجعى مبتذل. ينبغى، حقا، أن نعيد مَوْضعة الأدب ضمن حقل الإنتاج الثقافى العام؛ ولكن كل صيغة من صيغ هذا الإنتاج تتطلب علم رموز Semiology خاصًا بها، وليس قابلاً للدمج مع خطاب «ثقافى» كونى ما.

إن الشعبوية Populism والنزعة النظرية theoreticism، فى علم الجمال كما هى فى السياسة، هما تشويهان مألوفان فى الماركسية ـ اللينينية، وسؤال القيمة الأدبية هو النقطة الحاسمة فى هذه المناظرة. ورغم ذلك، فإذا كان بالإمكان حقًا أن يوجد «علم للقيمة» فينبغى أن يختلف عن هذه الأشكال المألوفة للتاريخانية historicism التى تَعُدُّ العمل «تعبيرًا» عن «رؤية للعالم» تُعبِّر بدورها عن «موقع طبقى متميز» يحتله الفرد أو المؤلف «الذى يتجاوز الفرد Transindividual» فى نقطة تاريخية محددة. إن مثل هذا الفهم يذوِّب، فحسب، مادِّية النص ويحوّلها إلى مجرد شفافية لـ «الوعى» التاريخى أو «الممارسة». وبالمقابل، فإذا كانت الأشكال المتنوعة للشكلية formalism قد أصرّت على أن القيمة (فى المواضع التى أقرّوا فيها بوجود هذه القيمة) هى نتاج لعبة دلالية معينة فقد عملوا على عزل هذه العملية عن نسيجها المادى بالطريقة التى حاولت التاريخانية، رغم الشكل المثالى لهذه المحاولة، أن تَضَعها بها. ينبغى للمقاربة المادية لمشكلة القيمة، إذن، أن تظهر كرفض مزدوج لـ : النماذج المعبّرة فى التاريخانية، وللعمليات المختزلة فى الشكليّة.

علاوةً على ذلك، ينبغى على هذا المنهج، لكى يُعارِضَ اتجاهات معينة ضمن النقد البرجوازى وحتى ضمن النقد المادى، أن يعيد تمثيل الإيماءة المؤسسة فى الاقتصاد السياسى الماركسى ويُعيد الاعتبار لسؤال القيمة فى حقل الإنتاج الأدبى. والمرء هنا بحاجة إلى القول بأن هذا لا يعنى تجاهل مجالات توزيع النصوص واستهلاكها من أجل تصنيم القيمة بوصفها خصيصة جوهرية للإنتاج لم تلوث بتصعيدها عبر الممارسات الأيديولوجية للاستقبال الأدبى ؛ إذ ليس هناك من قيمة «جوهرية متأصلة» ـ ليس هناك قيمة ليست متعدّية (انتقالية) transitive. القيمة الأدبية ظاهرة أنتجت ضمن عملية التنسيب والملاءَمة الأيديولوجيتين للنص، هى ذلك «النتاج المُستهلك» للعمل الذى

هو فعل القراءَة. إنها دائمًا قيمة علائقية ، «قيمة تبادل». إن تاريخ القيمة فرعٌ ثانوى من فروع تاريخ ممارسات الاستقبال الأدبى الأيديولوجى - الممارسات التى هى مجرد «استهلاك» لنتاج منتهٍ ومكتمل، ولكنها يجب أن تُدْرسَ (أى تلك الممارسات) كإعادة إنتاج محددة للنص.

إننا نقرأ («نستهلك») ما تقرؤه الأيديولوجية وتنتجه لنا. أن نقرأ يعنى أن نستهلك مادة محددة للنص فى إنتاج أيديولوجى محدد لها، ولذا فإن النص الأدبى دائمًا هو نصٌ ينوبُ عن الأيديولوجية، نصٌ مُنْتَخَب يُعتقدُ أنه قابلٌ للقراءة، وقد فُكّت مغالقه بوساطة أعرافٍ خاصة بالاستقبال النقدى المُتحكِّم بها أيديولوجيا، والتى يُسْهِمُ فيها النص نفسه. وهذه الأعراف والتقاليد **conventions** مُطوّقة بإحكام فى الجهاز المادى لـ «الثقافة» والتعليم، وهى تمثل وضعية خاصة بالخطابات الأيديولوجية «العامة»، ومنها تلك اللحظة الخاصة المحددة من هذه الخطابات أى الخطاب الجمالى الأدبى. فإذا كان النص نفسه هو النتاج المحدد فوقيًّا للوضعية البنيوية، وكذلك كانت ممارسة القراءَة؛ فإن مشكلات المعنى النصى والقيمة سوف يواجه كلٌّ منهما الآخر، وبدقة، فى سلسلة الأوضاع التاريخية التى تصل بين هاتين اللحظتين. إن القراءَة هى العملية التى تعمل وَفْقًا لها مواد النص، التى توجهها أيديولوجية تاريخية بعينها لكى تشكلها وتصوغها فى نتاجٍ مقروء، كشىء أيديولوجى، كنص ينوب عن الأيديولوجية. وبما أن النص نفسه هو إنتاج للأيديولوجية يعمل طوراً ضد القراءة وطوراً معها، فإن القراءة أيضًا، بوصفها إنتاجا أيديولوجيا لإنتاج الأيديولوجية تعمل طوراً «مع» وطوراً «ضد» حدود النص فى حركة مزدوجة تحددها علاقتها بالإنتاج النصى للأيديولوجية (الأيديولوجية النصية) وكذلك علاقتها بالأيديولوجية الخارج - نصية **extra-textual** المنتجة هى كذلك.

وهكذا لا تعنى إعادةُ اعتبار مسألة الإنتاج النصى الخضوعَ والاستسلامَ لنظرية متأصلة **Immanentist** للقيمة. إن النص، كنتاج متعين ومحدد، يدفع صيغ إنتاجيته الخاصة باتجاه المتلقى، وبهذا المعنى يمكن القول بأنه ينتج استهلاكه الخاص - لا بمعنى أنه يُملى معنى وفهمًا واحدًا على القارئ بل بمعنى أنه يولِّد حقلاً من القراءات الممكنة، حقلاً يكون محدوداً ومتناهيًا ضمن الوضع الذى يربط النسيج الأيديولوجى

للقارئ والنسيج الأيديولوجي للنص. يمكن الادعاء بأن النص ينتج قارئه الخاص حتى ولو كان هذا القارئ سيقرؤه بصورة خاطئة misread. لكن صيغ إنتاجية النص المعروضة مبنية ومرسومة، بشكل طبيعي، من قبل الفعل الأيديولوجي للقراءة، وليس هناك من سبيل يُفضي إلى خارج هذه الدائرة التأويلية hermeneutical على مستوى الاستقبال التجريبي. إن الأهمية النظرية للإنتاج فيما يتعلق بسؤال القيمة لا تكمن في هذا المستوى؛ حيث ينتج النص والقراءة بعضهما، بصورة متبادلة، وفي حالة من التشارك الأيديولوجي، ولكنها تكمن في مستوى الإنتاج الذاتي التاريخي للنص وعلاقته بالمحيط الأيديولوجي. ولأن هذه العملية يمكن تحليلها علميا (لا حبسها في سجن أسطوري للأصول الضائعة) فإن معرفة النص ممكنة ، وهي معرفة، كما يمكن لي أن أجادل، تحتضن سؤال القيمة كواحد من مظاهرها الأساسية. وبمواجهة المشكلة بهذه الطريقة يمكن لنا أن نتجنب ذلك الشكل من أشكال التجريبية؛ حيث يعمل النص على إعادة معناه، بصورة مصطنعة، في قراءة القارئ، وكذلك تلك الصيغ الإرادوية voluntarism التي يوجه فيها القارئ المعنى الذي يريده من النص بصورة اعتباطية.

ليست العلاقات بين النص والأيديولوجية آلية أو مجّانية، ويصدق القول أيضًا فيما يخص العلاقات بين النص ومعرفته. إذا كان النص لا يفرض معناه الجوهري على القارئ، بصورة فورية، وهو ليس تلميحًا إيمائيًا مجردًا؛ فهو ليس طقمًا من التدوينات والرموز الفارغة التي يجب ملؤها. لا يمكن، حقًا، اختزال النص إلى دلالة متميزة وحيدة يمكن حَدْسها عَبْر التاريخ؛ وبصورة مساوية لا يمكن تذويبه في مجال ممتد عشوائي من التعددية في المعنى. إن تحديدات هذه التعددية Pluralism هي ما ينبغي حصره في هذا السياق ، أقصد هذا القطع découpage في المعنى أكثر منه ذلك المعنى المتشكل بوساطة طقم محدد من الأبعاد والانقطاعات والمُضاعفات التي يمكن أن نستدل على مصدرها في عملية الإنتاج الذاتي المحكومة أيديولوجيًا. إن كلتا الحالتين الإعلائية والتعددية تنتهي إلى الباطنية mysticism : في لغز جوهر المعنى المُخفى، أو في الغَرابة العميقة للشيء الظاهراتي الصافي. فليس الشيء سوى الوجه الآخر لشيء غيره، وذلك في إشكالية مشتركة لـ الجوهر/ الظاهرة تُمَثِّلُ اقتران المثالي والتجريبي. إن الشك النقدي الذي يرتعش بحسية في لعبة العلامات التي لا أساس لها هو ابن لأب ميتافيزيقي يرقص جذلاً في طقس المعنى النهائي.

إذن، إذا كان «علم القيمة الأدبية» عنصراً من عناصر علم الأيديولوجيات ؛ فهل ينبغى التخلى عن القيمة وهجرها إلى نوع من النسبية الأيديولوجية المجردة، إلى نوع من «أنانة Solipsism المواطن» التى ينبغى فيها اطّراح أى «أهلية موضوعية» أو «تقدير زائف» كشىء ذاتى ومثالى؟ وفى هذه المرحلة بالذات من مراحل النقاش ينبغى أن نُعيد طرح سؤال الإنتاج النصى فى علاقته مع مشكلة القيمة. فإذا كان ممكنًا وجود علم لأيديولوجيات القيمة؛ فلربما يكون ممكنًا وجود علم للشروط الأيديولوجية لإنتاج القيمة. ومثل هذا العلم لن يُعيد إدراج القيمة «ضمن» النتاج بل إنه بالأحرى، سيعيد إدراج شروط الإنتاج النّصى ضمن «علاقة تبادل» القيمة. وعلى المرء فيما يخص سؤال القيمة الجمالية، أن يقرّ مع بريشت أن :

«أى شىء أصبح باليًا، أو مبتذلاً، أو مألوفًا تمامًا؛ بحيث لم يَعُدْ يُحرِّض على التفكير لن يَعودَ محبوبًا أبدًا من قبل الناس. («إن المرء لا يخرج بشىء منه»). وإذا احتاجه المرء المتخصص بعلم الجمال فسوف يكون بإمكانه أن يجده هنا»(١) .

عندما تفقد نصوص شكسبير قدرتها على تحريضنا للتفكير، وعندما لا نعود نخرج بشىء منها فإنها تفقد قيمتها. ولكن لماذا «تحرضنا هذه النصوص على التفكير»، ولماذا «نخرج بشىء منها» (إذا كان الأمر يتعلق بحاضرنا)؟ وهو سؤال يجب أن نرده فى الحال إلى النسيج الأيديولوجى لقراءتنا والنسيج الأيديولوجى لإنتاج هذه النصوص. إن جوهر الأمر متعلق بتمفصل هذه اللحظات الاستثنائية التى يسكن فيها سؤال القيمة.

لقد حاول ليون تروتسكى، فى حديث له أمام جمهور نقدى من الرفاق البلشفيين عام 1924، أن يحرر مفهوم الجمالى من قبضة الاختزالية التاريخية historical reductionism :

«فى أعمال الفن يتجاهل (راسكولنيكوف) ما يجعل الأعمال أعمالاً فنية. وقد كان هذا واضحًا بصورة مشرقة فى تقييمه للكوميديا الإلهية لدانتى التى تعد، فى رأيه، ذات قيمة كبيرة ، فقط ؛ لأنها تمكننا من فهم سيكولوجية طبقة بعينها فى زمن بعينه. ووضع الأمر على هذه الشاكلة يعنى، ببساطة، طَرْدَ الكوميديا الإلهية من مملكة الفن.

فإذا قلت : إن أهمية الكوميديا الإلهية تكمن فى حقيقة كونها تمنحنى فهمًا لحالة القول والفكر فى طبقات بعينها ومرحلة تاريخية بعينها فهذا يعنى أننى أحوّل هذا العمل إلى مجرد وثيقة تاريخية ؛ لأن الكوميديا الإلهية، كعمل فنى، يجب أن تُخاطب، بطريقة ما، أحاسيسى ومشاعرى... لكن لا أحد، بالطبع، يمنع القارئ من تلبس دور الباحث ومقاربة الكوميديا الإلهية بوصفها وثيقة تاريخية. من الواضح، رغم ذلك، أن هاتين المقاربتين تعالجان مستويين مختلفين، وهما، رغم ترابطهما، لا يتقاطعان ولا يشتبكان. كيف يكون ممكنًا، إذن، أن نتصور أنه لا ينبغى أن يكون هناك علاقة تاريخية بيننا وبين كتاب إيطالى من العصور الوسطى بل علاقة جمالية مباشرة؟ يمكن شرح هذه الحقيقة بأنه فى مجتمع الطبقات، رغم عمليات التغير المستمرة، توجد مظاهر عامة معينة»(٢).

لكن المظهر المفرد المستقل الذى يشرع تروتسكى فى تمييزه ليس، فى الحقيقة، مألوفًا فقط فى المجتمعات الطبقية : وهو الموت. إنه يواصل قائلاً : «إن الموت، بالطبع، يُخْتَبَرُ بصورة مختلفة فى الأوساط Milieux الاجتماعية المختلفة؛ ومع ذلك فإن ما قاله عنه شكسبير وبيرون وجوته وما قالته عنه أيضًا مزامير داوود (وهنا يستغرب الرفيق ليبدنسكى libedinsky) يمكن أن يحركنا حتى الآن. إن المُقاربة التاريخية لدانتى يمكن أن تؤثر فى موقفنا الجمالى منه، ولكن «المرء لا يستطيع أن يستبدل واحداً بالآخر... إذ يجب مقاربة الفن كفن والأدب كأدب، بوصفهما حقلين خاصين تمامًا من حقول المحاولات الإنسانية. بالطبع هناك معيارٌ طبقى للفن لكن ينبغى أن ينكسر هذا المعيار فنيًا، أى أن يكون منسجمًا مع الخصائص المتميزة تمامًا لذلك الحقل من حقول الخَلْق والإبداع الذى نطبق عليه معيارنا»(٣). لقد أنتج ماياكوفسكى عمله المميز الحواريّون الثلاثون فى مرحلته المُلتبسة سياسيًا وعمله الجاف ١٥٠ مليونًا فى الفترة التى تَبَنّى فيها فكره البروليتارى .

وقد تبدى قتال تروتسكى من أجل الحفاظ على الاستقلالية النسبية للشىء الجمالى من الدوجمائية المجردة للثقافة البروليتارية فى أكثر مظاهره حدّة فى الأدب والثورة. ففى كتابه هذا يصر أن الفن ينبغى أن يُحْكم عليه، بالدرجة الأولى، حسب قوانينه الخاصة المستقلة . إن ذلك الخلق الفنى هو «انحراف، تغيير وتحويل للواقع،

وفقًا للقوانين الخاصة بالأدب»(٤). إن التاريخى والجمالى ليسا نظامين متزامنين، وجهين لظاهرة واحدة؛ إذ لا يقدم التاريخ نفسه كتشكيل مُوحّد يمكن أن نأخذ منه مقطعًا عَرْضيًا «واضحًا» يمثل مستوياته الأخرى المتناغمة والمتساوية زمنيًا Co-temporal، وعندما يمكن لهذا المقطع العرضى أن يُؤخذ بفعل التمزق الثورى، فإن طبقات التاريخ سوف تكشف عن انفصالها الزمنى - كتواريخ مختلفة :

«عندما تتكسر يد المرء أو رجله فإن العظام والأوتار والعضلات والأعصاب والجلد لا تتكسر أو تتمزق بشكل متناغم ومتساوٍ ولا تلتئم فيما بعد، بصورة متزامنة. ولذا، ففى الانفجار الثورى فى حياة المجتمع ليس هناك تواقت أو تماثل فى العملية سواءً فى أيديولوجية المجتمع أو فى بنيته الاقتصادية. إن المقدمات الأيديولوجية اللازمة للثورة قد تشكلت قبل الثورة، وسوف تظهر الاستنتاجات الأيديولوجية الأكثر أهمية فيما يتعلق بالثورة فى مرحلة متأخرة. وسوف يكون نوعًا من الثرثرة الفارغة أن نستنتج، بوساطة المُقايسة وإجراء المقارنات، هُوية المُستقبلية Futurism والشيوعية، ونصل إلى استنتاج يقول إن المُستقبلية هى فن البروليتاريا»(٥).

ولكن إذا كان تروتسكى واعياً بصورة حادة لعدم تماثل التاريخى والجمالى، فإنه يفتقر إلى الأدوات النظرية لكى يتمكن من تعريف هذا اللاتماثل بدقة. يؤكد كتاب الأدب والثورة على الاستقلال النسبى للفن ، ولكنه يكافح بألم من أجل تحقيق المقولات التى قد تتحقق لها عناصرها النظرية. إن نقده الموضعى الفاتن يقبض على وحدة الجمالى والأيديولوجى بحَدْس بديع - كما يفعل عندما يناقش قصيدة ماياكوفسكى، على سبيل المثال، ويقول : إن صورها المعزولة والمتعارضة تعكس تناقضات لا تنبثق من موادها التاريخية بل من تعارضاتها الأيديولوجية. ولكن فى غياب نظرية للتمفصلات التى تربط التاريخى بالأيديولوجى، بالجمالى، فإننا محكومون، فى أغلب الأحيان، باستجابة انطباعية ذكية وغير مضللة. والشكل الرئيسى الذى تفرضه الانطباعية impressionism هو ذلك الشكل الذى يعيّنه ثيودور أدورنو فى passagenarbeit لفالتر بنيامين Walter Benjamin، والذى يمكن أن ندعوه بـ «المُتاخَمة (أو المجاورة) Adjacentism» إن المُتاخَمة - تلك المنهجية النقدية التى ترفع تفصيلاً معزولاً مُهْمَلاً من «القاعدة» وتضعه فى علاقة استعارية مع الحقيقة الأدبية - هى خصيصة بارزة من خصائص نص

تروتسكى. لقد أحْضَر (كليف) Kliuev تقنيته الشعرية الجديدة من المدينة كما يمكن لفلاح من منطقة مجاورة أن يحضر معه حاكيًا Phonograph، وهو يستخدم التقنية الشعرية، مثل : استخدامه لجغرافية الهند، فقط من أجل تزيين الهيكل الفلاّحى لشعره. إنه متعدد الألوان، معبر وزاه أحيانًا، جذّاب وطريف، رخيص الثمن ومُبَهْرِج - وكل هذا يستند إلى قاعدة فلاحية صُلبة»[٦] أو كما يعلق على يسينين الشاعر الصورى imagist «إن أشعاره مُثْقلةٌ بصورة شعرية... معزولة وثابتة immobile». فى القاع لا يرقد فرد بل علم جمال فلاّحى. إن شعر أشكال الحياة المكررة لا يمتلك، فى القاع، سوى قليل من الحركة، ولذلك يبحث عن سبيل للحركة فى الصور الشعرية المكثفة»[٧]. لقد انجرفت صيغة الإنتاج والأيديولوجية والتقنية الجمالية معًا، بصورة بارعة، فى إيقاع تركيب قاسٍ لا يلين. وتميز مُتاخمةُ موازية (وهى هذه المرة سياسة أكثر من كونها اجتماعية) بيانات تروتسكى الجمالية الأكثر عمومية : «ينبغى للفن، لكى يكون قادرًا على أن يُحوِّل وأن يعكس كذلك، أن تكون هناك مسافة كبيرة بين الفنان والحياة مثل تلك المسافة الموجودة بين الثورى والواقعية السياسية»[٨]. إن الاستقلالية الخاصة بالفن يُؤكدُ عليها فى اللحظة التى يُعرَضُ فيها الفن بوصفه تشبيهًا Simile للممارسة السياسية. من الأفضل أن ننظر عن قرب إلى مُجادلة تروتسكى حول الكوميديا الإلهية ؛ لأنها تتضمن فى عالمها المُصغَّر العديد من عناصر هذه القضية المشحونة فى النقد الماركسى. يُميِّز تروتسكى، أولاً، المُقاربة «الجمالية» عن المقاربة «التاريخية» لنص دانتى بادعاء مؤثر ساذج : «ينبغى للكوميديا الإلهية، كعمل فنى، أن تخاطب، بطريقة ما، أحاسيسى ومشاعرى. وقد يؤثر عمل دانتى علىّ مسببًا لى الكآبة ومعززًا التشاؤم والقُنوط فى نفسى، وعلى النقيض من ذلك قد يُحرِّضنى وينفخ فىّ الروح ويشجعنى... وهذه هى العلاقة الأساسية والمبدئية بين القارئ والعمل الفنى»[٩]. إن التمييز الحاسم بين الجمالىّ والعلمى («فى حقل الشعر نحن نعالج عملية الإحساس بالعالم فى صور ولا نعالج معرفتها معرفةً علمية»)[١٠] يُختزل إلى توافه الذاتانية البرجوازية بالتأكيد على أن الجمالىّ والتاريخى، رغم كونهما متعالقين ومرتبطين، لا يتشابكان ؛ لذلك فإن تأثير الفن السابق علينا والموغل فى التاريخ يمكن تفسيره بتعبيرات التسامى والإعلاء التاريخيين و «العبقرية» الفردية :

«إن الأعمال الفنية التى أُنْجِزت فى المدينة الإيطالية فى العصور الوُسطى تستطيع أن تؤثر فينا أيضًا. فما الذى تتطلبه لكى تفعل ذلك؟ شىء بسيط جدًا ، إنها تتطلب أن يُعبر عن تلك المشاعر والإحساسات تعبيرًا قويًا وعريضًا وحادًا لكى ترتفع فوق قيود حياة هذه الأيام وتحديداتها. لقد كان دانتى، بالطبع، نتاج وسط اجتماعى معيّن، ولكنه كان عبقريا. لقد رفع تجربة حقبته إلى علوٍّ فنى هائل. وإذا كنَّا نُقاربُ الكوميديا الإلهية بوصفها مصدرًا للإدراك الفنى ، بينما نُقاربُ هذه الأيام الأعمال الأخرى المنتسبة إلى أدب العصور الوسطى بوصفها موادّ للدراسة فحسب. نفعل ذلك لا لأن دانتى كان برجوازيًا صغيرًا من فلورنسة القرن الثالث عشر، بل لأسباب تتجاوز ذلك الظرف إلى حد كبير»(١١).

إن الجزء الأخير من العبارة يتراجع، جزئيًا، عما كان عرضه جزؤها الأول ، إن الإعلاء transcendence التاريخى يعالج أولاً بوصفه كَوْنَنَةً universalizing مركزة للتجربة التاريخية الخاصة، ثم يعالج بوصفه مستقلاً تمامًا عن مثل هذه التجربة. إن الجمالى والتاريخى يُفصلان، فى المقام الأول، عن بعضهما بوساطة الذاتانية ثم يتوحدان بإيجاز، وفى النهاية يُفصلان عن بعضهما بعضًا ويُمزقان. وهكذا ودون أن يكون تروتسكى واثقًا من مفهومه لـ «العالمى (الكونى) التاريخى» تمضى المجادلة منتقلة إلى كونية الموت بيولوجيًا.

كان هناك القليل فى حوليات الجماليات الماركسية ؛ لكى ينقذ تروتسكى من معضلته. لقد «حل» كل من فرانز مِهْرِنج F.Mehring وجورجى بليخانوف مشكلة القيمة الجمالية بذلك الدمج المتنافر بين الكانطية والمادية الذى ميّز تنظير مؤتمر اتحاد المنظمات الشيوعية الثانى. وإذا كانت المادية الوضعية قد طردت القيمة من التاريخ ، فإن المفاهيم الحرّة للكانطية الجديدة المتأمِّلة Contemplative ترقُدُ منتظرة أن تُهرِّبَها من الأبواب الخلفية. إن مجال المنفعة يُفسِّر التطور التاريخى للفن، كما يشرح الاستمتاع غير المبالى بالجمال قوته الجمالية. ولا يتعلم تروتسكى الكثير بهذا الخصوص من لينين. لقد كان ارتباط لينين بعلم الجمال، رغم أن ذلك لا يمكن مقارنته، بأى شكل من الأشكال، بارتباط تروتسكى، عميقًا وفعّالاً . لقد تكفلت اهتماماته الفقه - لغوية philological وحدها بتوجيه انتباهه إلى البنيات الشكلية أكثر من توجيهه إلى المُحتوى

الذى يمكن تجريده. ونصه المحتفل به فى علم الجمال - مقالاته عن تولستوى - واعٍ، إلى درجةٍ كافية، بالتمفصلات المعقدة للجمالى والأيديولوجى. وبسبب هذا كله تسير نزوعات لينين واختياراته الجمالية بصورة موازية ومميّزة مع أولوياته النظرية. قد يقول المرء عن لينين (لكى يرسم مُوازيًا متنافرًا)، كما قد يقول عن صمويل جونسون : إن مشكلة العلاقة بين الجمالى والأيديولوجى لم تبرز بالنسبة له شخصيا ؛ لأنه كان ببساطة، وفى أغلب الأحوال، غير قادر على الاستمتاع بالفن الذى يجده نظريا غير متعاطف مع ميوله الاجتماعية. وعلى المرء أن يراجع مجموعة من مؤلفيه المفضلين - تشير نيشفسكى، جوركى، رولان Rolland، باربوس Barbusse، سنكلير، ويلز، شو - لكى يقرّ بعدم إدراكه وفهمه الذى اعترف به هو شخصيًا، لأدب أقل وعيًا على الصعيد الاجتماعى، لكن ينبغى أن نعالج هذه النقطة بحرص . إن الرجل الذى أُعْجِب بتورجنيف وتشيخوف ودافع عن ميراث الثقافة التقليدية ضد بوغدانوف والمستقبليين واستهلّ طبع أعمال تولستوى المؤلفة من تسعين مجلّدًا وأشرف عليها وشجّع على نشر طبعات رخيصة من الأعمال الكلاسيكية وتوزيعها على الجماهير، كان نقيضًا للشخص المحافظ على التقاليد. ومع ذلك عندما دُعِىَ لينين ليحلل الخصوصية الجمالية لروايات تولستوى، كان جاهزًا، كما كان تروتسكى فيما يتعلق بدانتى ؛ لأن يتراجع ويتقهقر باتجاه فئة تحليلية رومانسية تُبجِّلَ «العظمة» الفردية.

هناك توازٍ بين الارتباك الذى يولّده سؤال القيمة الجمالية فى التقليد الماركسى والارتباك الذى تولّده مشكلة المبادئ الأخلاقية فى هذا التقليد. ومن الصعب، حقًا، مقاومة إغراء وضع المصطلح الأخير بين علامات اقتباس ؛ لأن من الصعب بعد الآن استعمال هذا المصطلح دون أن تشويه المعانى المتضمنة لعلم الأخلاق وتختلط به. إن علم الأخلاق يتحاشى التحليل العلمى لهدفه بسبب الإغراء اللاعقلانى الذى يصدر عن القيم الأخلاقية «العالمية الشاملة» أو الذاتية غير الموضوعية؛ وبالمثل يطّرح علم الجمال التساؤل العقلانى مُفضِّلاً خطابًا «كونيا» من صُنْع الإنسان أو تذوقًا ذاتيا ، لكنه هذا الخطاب. وكون هذا «السلوك الأخلاقى» المعبّر عنه هنا لا يمتلك أى عنصر مشترك مع المادية التاريخية ليس هو الشىء المهم الوحيد، بل إنه لا يملك أى عنصر مشترك مع العديد من التصورات التقليدية لمفهوم الأخلاق(١٢). إن النظام الأخلاقى لدى أفلاطون

وأرسطو يبدأ بتفحص النظام الاجتماعى الذى يستطيع أن يولّد معايير للفعل، والسؤال «الأخلاقى» الخاص بكيف يفعل المرء يستحيل فصله عن التساؤل الخاص بشخصية المدينة polis التى ينتمى إليها هذا المرء أو ينبغى أن ينتمى إليها. ولا يمكن إتباع التساؤل، عند أفلاطون، بمجرد تفحص أل doxa (الرأى، الأيديولوجية) ؛ لأن ذلك سوف يتخلّى، ببساطة، عن بنية استيهامات المجتمع التى يمكن تمييزها وتفريقها تمامًا عن المعرفة. إن مفهوم الأخلاقية يتعارض مع الموقف الصوفى الذى كانت فيه المعرفتان الاجتماعية والأخلاقية، بالنسبة إليه، مستقلتين عن بعضهما بصورة متبادلة . إن المعرفة الأخلاقية تعدّ الفرد وتجهزه ليصير عضوًا فى أية مدينة ولا تُعدُّه للمدينة الحقيقية أو الفاضلة. وهذه هى المفاهيم الأخلاقية الإرشادية prescriptitivist، أى الخطاب الشكلى الذى لا تقيده أية مضامين خاصة محددة والذى أنجزه التساؤل الاجتماعى، التى وجدت صدى أخيرًا فى الأيديولوجية الأخلاقية التى اعتنقها كانط. إن «الواجب» الأخلاقى يُفْصَل عن هذه الاهتمامات التاريخية، ويحتاج إلى تحليل علمى يعمل على تحديده . ينبغى على المرء أن يسلك سلوكًا أخلاقيا بصورة مستقلة عن الحاجات والاهتمامات الموضوعية لأن من الأخلاق أن نفعل(١٣).

إن ماركس، عندما حَوَّل مفهومه الأيديولوجى الأوّلى للاغتراب إلى نسق علمى Scientific Category مُحلاً مكان المفهوم الجوهرى لـ Gattungswesen نظرية لآليات الطلاق الموضوعى بين البروليتاريا والصيغة الرأسمالية للإنتاج، لم يكفّ عن الحديث «من وجهة نظر أخلاقية». والمفهوم البرجوازى للأخلاق وحده هو ما يمكن أن يتوصل إلى مثل هذا الاستنتاج. وبالأحرى فإن ماركس قد أعاد فكرة «السلوك الأخلاقى» إلى أساسها الملائم فى التساؤل العلمى حول الحقائق التاريخية. إن أخلاقية رأس المال لا تكمن فى الصفحات القليلة المشبعة بالسخط المشبوب الموجه ضد وحشية الرأسمالية، بل تكمن (من بين أشياء أخرى) فى الصراحة الكامنة للآليات mechanisms التى وَفْقها يُسْتخلص فائض القيمة من قوة العمل. وبالطبع فإن ماركس لا يقصد أن يقدم مثل هذا التحليل لكى يثير «احتجاج» القارئ «الأخلاقى»، وكأن الاستغلال يعنى «الكرامة الإنسانية المتبرأ منها» أو صيغة مثل هذه. وهذا واضحٌ تمامًا من كوننا قادرين على فهم نظرية فائض القيمة والمصادقة عليها دون الاعتقاد بأن ذلك يستلزم

وجود بعد «لا ـ أخلاقي». هل الماركسية، إذن، فلسفة وضعية Positivism فحسب، و«البعد الأخلاقي» هو مسألة تخص، فحسب، الموقف الشخصي الذي يتبناه المرء بوصفه نتائج بحثه العلمي المحايدة؟ بالطبع لا ؛ لأن الدلالة الأخلاقية لنظرية الاستغلال يمكن اكتشافها فقط بإعادة إدراج هذا المفهوم ضمن النظرية الثورية الماركسية بكليتها. إن المفهوم الأساسي للمادية التاريخية هو التناقض الموجود بين قوى الإنتاج المادي وعلاقاته الاجتماعية، ونظرية فائض القيمة ترشدنا إلى آليات هذا التناقض في مرحلة تاريخية بعينها من مراحل المجتمع الطبقي. قد يصادق المرء على هذه النظرية مَعْزولةً دون أن يشعر بأقل قسرٍ وإجبار بضرورة تغيير سلوكه التاريخي، لكنه لن يستطيع أن يميِّز، بصورة متماسكة، التناقض بين قوى الإنتاج وعلاقاته الاجتماعية ويظل غير متأثر بصورة مُماثلة. وكما كتب ماركس في الأيديولوجية الألمانية أن «كل تطور في القوى المنتجة هو تطور في طاقات البشر وإمكاناتهم»؛ والذوات الفردية، الموزعة في الطبقات الاجتماعية، هي القوى المُنتجة. وما يميز البشر عن الحيوانات الأخرى، من وجهة النظر الماركسية، هو أنهم مخلوقات منتجة للطاقة وقادرة على إعادة إنتاج هذه الطاقة، وهم قادرون على ذلك بسبب من بنية أجسادهم. ما هو «مُطلَقٌ» بالنسبة إلى النشر هو أنهم ينتجون طاقاتهم الحية ويعيدون إنتاجها ويحوّلونها في عملية إنتاج وجودهم المادي. ليست خصوصية المادية التاريخية كامنة في تاريخيتها ؛ أي أن البشر يخلقون «تاريخهم الخاص»، أو أن «طبيعتهم» هي «الثقافة»، وهي افتراضات سوف يتفق معها العديد من المثاليين الرجعيين. أما خصوصية العلم فتكمن في العلاقة الداخلية التي يقترحها بين انتاج الطاقات التاريخية وإنتاج الحياة المادية. إن مفهوم القوة المُنتجة هو، بالنسبة لماركس، تلك الوحدة بين «الحقيقة» و «القيمة».

إن حيوانًا منتجًا للطاقة (مثل رودولف هيلفردنج) يرفض أن يميز الصلة الوثيقة التي تربط مسار فعله بالشروط التي تكبح القوى المنتجة سوف يقف، في هذه الحالة، متهمًا بالتناقض. وبسبب فشله في الربط بين معرفته العلمية ومسألة الفعل المحدد الذي تقود إليه هذه المعرفة سوف يتوقف عن السلوك بصورة «أخلاقية» وسوف يسلك بدلاً من ذلك بطريقة تدعى أنها أخلاقية moralist وتدعى أنها مثالية Idealist. إن «أخلاقيات» التشكيل الاجتماعي ـ أي الحقل الأخلاقي من حقول تلك الايديولوجية ـ قد

وُجِدت لتحجب تناقضات «القاعدة» المادية ـ التناقضات بين السمة المميزة للعلاقات الاجتماعية والطاقات الاجتماعية المنظمة عضويًا التى تعوق العلاقات الاجتماعية تطورها. ويعنى تدمير الحقل الأخلاقى للأيديولوجية العودة بـ «الأخلاقى» إلى قاعدته المناسبة وذلك عن طريق الفحص العلمى للحقائق ؛ أى أن نطرح السؤال الخاص بمغزى هذه الحقائق على المسار التاريخى للفعل. ويعنى هذا من ثمّ إلغاء «علم الأخلاق» بوصفه خطابًا مستقلاً والتعامل معه كنتاجٍ للمجتمع الطبقى. تختفى فكرة وجود «مستوى أخلاقى» يتمتع بالامتياز وعلى أساسه نقيّم الأشياء ، ويصبح موضوع الأخلاق ذا حدود مشتركة مع موضوع السياسة.

إذا كانت المذاهب الأخلاقية تعتقد أن هناك «مستوى أخلاقيًا» مستقلاً ينبغى أن نحكم من خلاله على الأشياء فإن المذاهب الجمالية aestheticism تعتقد أن هناك «مستوى جماليًا» مستقلاً يمكن أن نقيس به النتاجات الفنيّة artefacts. إن هذه العبارة، بمعنى من المعانى، خاطئة ولكنها، بمعنى آخر، مبتذلة وتافهة. فإذا كان المستوى فى السؤال يُرى بوصفه مستوى ضمن النتاج الصُنعى فإن العبارة خاطئة ؛ لأن كل شىء فى النتاج الفنى «جمالى (أو داخلٌ فى الحقل الجمالى)». إننا لا نعترض على «أيديولوجية» الكوميديا الإلهية، ولكننا نُعجب «بتقنيتها» . إن «أيديولوجية» القصيدة هى أثرٌ لآلياتٍ جمالية محددة، وأن نتحدث عن مُقاربة الكوميديا الإلهية بوصفها توثيقًا تاريخيًا أمرٌ مُثيرٌ للفضول وحب الاستطلاع ؛ لأنها حقًا نوعٌ خاص ومميز جدًا من التوثيق التاريخى. إن خصوصيتها وتميزها هى خصوصية حقلها الجمالى. وهذا هو المعنى الذى يكون به صحيحًا، بصورة مبتذلة، أن نقول بأن علينا مقاربة النتاجات الفنية «على المستوى الجمالى» ، ينبغى أن نعمل على مقاربتها لا مُقاربَة أىٍّ شىء آخر. إن الاستقلال النسبى لما هو جمالى ليس سؤالاً متعلقًا بالتقسيم التراتبى للمستويات ضمن العمل؛ إنه أمر خاص بعدم إمكان اختزال العمل إلى مجرد حقل أيديولوجى - تاريخى هو نتاجٌ له. ولا نقول ذلك لأن الاختزالية تقدم منظورًا جزئيا للنتاج الفنى فحسب، ولكننا نقول ذلك لأنها تُلغى شيئًا وتحلُّ آخر محلّه. لا تكمن المسألة فى «تعليق» شروط الإمكانية التاريخية للعمل بحيث نضع هذه الشروط بين أقواس (كما يقترح تروتسكى) لكى نُعنى بـ «أثرها الجمالى»، بل إن المسألة بالأحرى تكمن فى كون الأثر

الجمالى نفسه مؤشراً على نوعٍ محدد من عملية الوضع بين أقواس ؛ حيث يقوم العمل بتذويب الواقعى وتبعيده distantiate لكى يُنْتِجَ دلالته. إن الجمالى هو ما يتكلم عن شروطه التاريخية بالبقاء صامتًا ـ إنه يلازمُ الأشياء بالبعد والنكران. إن العمل «يعرض» الشروط الخاصة بطبيعة العلاقات المنتجة التى يؤسسها للدلالات الأيديولوجية التى منحته الوجود أكثر مما «يقول» هذه الشروط، كما أن النص يُلغى التاريخ «الواقعى». لَكِنْ فى الصيغ الدقيقة المحددة لهذا الإلغاء تكمن العلاقة الدالة والمتميزة للنص بالتاريخ. لا تتمثل العلاقة بين «الجمالى» و«التاريخى» فى تلك العلاقة التى تربط «مستويات» ضمن النص ولا فى العلاقة بين العمل كحقيقة جمالية وشروطه التاريخية المُحيطة، ولكنها تكمن بالأحرى فى أن هذه الشروط التاريخية، التى تأخذ شكل الأيديولوجى، تصبح البنية المحددة فعليا لعملية الإنتاج الذاتى للنص التى هى، بكليتها، عملية «جمالية». إننا معنيون، بكلمات أخرى، بالعمليات الخاصة التى ينتج فيها الأيديولوجى ضمن ذاته ذلك التبعيد الداخلى الذى هو الجمالى بعينه. ليست المسألة، ولنتخطَّ تروتسكى، مسألة تعليق حقيقة كون دانتى كان برجوازيا صغيراً من برجوازيى فلورنسا القرون الوسطى؛ إن الأمر يتعلق بمعالجة تعليقات تروتسكى الوثيقة الصلة بالموضوع بضمّها إلى ملاحظات إنجلز فى مقدمته المكتوبة عام ١٨٩٢ للطبعة الإيطالية من البيان الشيوعى :

«إن نهاية العصور الوسطى الإقطاعية وبداية العصر الحديث للرأسمالية تتعينان بظهور شخصية ذات مكانة رفيعة ؛ إنه الإيطالى دانتى الذى هو آخر شاعر من شعراء العصور الوسطى وأول شاعر حديث. والآن، وكما كان الأمر حوالى عام ١٣٠٠م، تتهيأ الفرصة لصناعة عصر جديد. فهل تمنحنا إيطاليا دانتى جديداً يعلن لنا مولد العصر البروليتارى الجديد؟». إن عمل دانتى ليس مهمًّا ؛ لأنه «يتكلم عن» مرحلة تاريخية مهمة أو «يعبر عن وعى» تلك المرحلة. إن قيمته هى أثرٌ للعملية التى بوساطتها ينتج (يبعد داخليًا internally distantiates) الوضع الأيديولوجى المعقَّد، الذى يلازمها نفسه، فى لعبة من الدلالات النصية لكى يجعل أعماقه و فضاءاته المعقدة مدركة بقوة».

إن التمييز بين عناصر النص «الجمالية» وعناصره «الأيديولوجية» هو، إذن، منهجيٌ أكثر من كونه حقيقيا. ليست المسألة، هى مسألة تجميع عناصر نصية مختلفة

تحت عنوان ما، بل إن المسألة الأساسية والجذرية هي تحليل كيفية تشكيل النص لنفسه كنتاج «جمالى» مكتمل بالاستناد إلى علاقاته الداخلية مع ما هو أيديولوجى. ولذا فإن مجادلتنا بأن الكوميديا الإلهية تحتفظ باللحظة التاريخية لأثرها «الجمالى» هو نوعٌ من التكرار والحشو في النهاية ؛ إنه يعنى الادّعاء، وفى الواقع، أنّ العمل الفنى يحيا بسبب كونه عملاً فنيًا. إن بعض الأعمال الفنية تظل حقا محتفظة بحيوية لحظتها التاريخية ولكن أعمالاً أخرى لا تفعل؛ ولكن هذا الأمر لا يتحدد بوساطة شيء من قبيل «مستوى هذه الأعمال الجمالى»، بل إنه ليتحدد، كما اقترحت، بوساطة كونها جماليًا «قابلةً لإنتاج» أوضاع أيديولوجية ملموسة تلازمها دومًا ـ أوضاع تُعَدُّ فيها الأنساب المتوفرة المستقلة نسبيا للأشكال الأدبية بنيةً حاسمة وضرورية.إن قدرة العمل الأدبى على الحياة في الزمن، كما يرى بريخت، هى على كل حال معيار للقيمة الأدبية مشكوك فيه بعمق . إن تاريخ حياة النصوص الأدبية وموتها وانبعاثها هو جزء من تاريخ الأيديولوجيات. وحتى لو حسب العمل الأدبى بأن عملاً ما هو عمل استطاع أن يحيا في الزمن فلا داعى لإرباك النقد المادى فيما يخص السمة «الميتافيزيقية» لمثل هذه الوضعية التى تتجاوز التاريخ transhistorical. إن التساؤل الخاص بكوننا لا نزال نتأثر ببيوولف Beowulf أو فييون Villon لا يبدو، من حيث المبدأ، أكثر إرباكًا وإثارة للحيرة من السؤال المتعلق بكوننا لا نزال نتأثر ونستجيب لـ Lollards أو ألـ Luddites. إن الأعمال الأدبية «تتعالى» على تاريخها المعاصر، لا بالصعود باتجاه «العالمية»، ولكن بوساطة السمة التى تمتلكها علاقاتها الملموسة بهذا التاريخ ـ العلاقات نفسها التى تتحدد عن طريق طبيعة الظروف التاريخية التى يتدرج فيها العمل. إن «التاريخ» الذى ينتسب إليه الأثر الفنى artefact لا يمكن بالضرورة اختزاله إلى لحظته المعاصرة ، ولربما لا «ينتسب»، فى الحقيقة، إلى تلك اللحظة المعاصرة إطلاقًا . إن الكوميديا الإلهية، كما يشير إنجلز بصورة ضمنية، تنتسب إلى التاريخ العام للمجتمع الطبقى بفضل احتلالها لحظةً محددة من إيطاليا العصر الوسيط. ولربما يستطيع عمل غريب عنّا تاريخيًا أن «يخاطبنا» فى الوقت الحاضر ؛ لأن الحيوانات البشرية (كما يذكرنا سيباستيانو تيمبارانو Sebastiano Timparano[١٤]) تشترك جميعًا فى البنية البيولوجية حتى ولو لم تكن تشترك فى الإرث الثقافى المباشر. إن المولد والتغذّى والعمل والقرابة

والجنس والموت هى أمور مألوفة لدى كل التشكيلات الاجتماعية وفى كل أنواع الأدب ونصوصه، وليس ضروريًا هنا أن نُدْرج التوضيح الصحيح والمألوف على أن هذه «البنية التحتية» البيولوجية هى، دائمًا، مُوسَّطة تاريخيًا لكى نكون قد قدّمنا البنية الدامغة على صحة قولنا. إن على المرء، فى الحقيقة، أن يردد أن ما هو مُوَسّطٌ بصورة متغيرة هو البنية البيولوجية المألوفة.

ليس صحيحًا، بالطبع، أن الفن يكون، بالضرورة، أكثر قيمة وأهمية عندما يستدعى ويستحضر مثل هذه الموضوعات themes التى تتجاوز التاريخ، ولا أن الأوضاع «التاريخية على الصعيد العالمى» من النوع الذى عيّنه إنجلز فى دانتى، تُشكِّلُ أساسًا للإنجاز الأدبى. يتكلم تروتسكى عن الفن بوصفه ارتفاعًا «بالمشاعر والصيغ» النسبية تاريخيًا «فوق تحديدات وقيود الحياة هذه الأيام»، ويمكن اقتفاء أثر هذه «العالمية» المزحزحة عن مكانها displaced فى الجماليات الماركسية وصولاً إلى لوكاش الذى يتكلم عن الخصوصية الجمالية فى الفن بوصفها تعليقًا للحياة المتغايرة الخواص، التى يعبرها الناس بصورة سريعة وخاطفة، وتحويلاً لها إلى وجود «شامل». وما يَغْفَلُ عنه هذا الموقف النقدى «المادى» أن الفن العظيم القيمة لا يحقق وجوده رغمًا عن العوائق التاريخية (كما فى المثالية الماركوزية Marcusean المُلْغِزَة والمحيرة) بل بفضل هذه العوائق. وهذا بالضبط هو الموقف الذى يتبناه ماركس فى مناقشته للفن الإغريقى القديم فى Grundrisse – وليس صعبًا أن نرى فى الأدب الإنجليزى أن قيمة أعمال جين أوستن، مثلاً، لا يمكن فصلها عن الممارسات الطبقية والأخلاق الطبقية المهيمنة والضيقة بصورة متطرفة، والتى توفّر لأعمالها هذا الوضع الإشكالى. إن الإنجاز الأدبى لكل من أوستن وجيمس متأتٍ من الشروط الرجعية لعملية التشكل الطبقى، ولم يكن هذا الإنجاز نتيجة معجزة استطاعا الانفلات من قيدها. أو دعونا نأخذ حالة شاعر مثل ييتس W.B. Yeats : فما الذى ندعيه بقولنا أن ييتس شاعر «عظيم»؟ ليس لدى النقد البرجوازى، على نحو مميّز، أية إجابة مقنعة لهذا السؤال تتجاوز أفق البلاغة الحدسية. كما أن اتجاهًا معينًا فى النقد «المادى» لا يشعر بالإحراج أبدًا حين يحتفل بكاتب يمينى متطرف وفاشى أحيانًا. لكن العوائق الأيديولوجية، تحديدًا، هى ما يشكل أساس قيمة وأهمية إنجاز ييتس الجمالى. لقد كان ييتس، مثله مثل إليوت وباوند وجويس

ولورنس، مرتبطًا، بصورة عرضية، بالأيديولوجية البرجوازية للسيطرة الخاصة بعصره، ومُمَوْضَعًا ليأخذ على عاتقه الإيمان ببعض الأساطير البديلة والمضادة لهذه الأيديولوجية.(١٥) لقد كانت هذه الأساطير، المرعيّة جزئيًا من قبل الوضع الناشىء للتطور الرأسمالى فى إيرلندا والتأثير المستديم للصيغ ما قبل - الرأسمالية، قادرة، باندفاعتها الماورائية السرية وصيغها المُلْغزَة جدًّا، أن تخترق طاقات حسية وعاطفية مُسْتَبْعدة، بالضرورة، من قِبَل التجريبية empiricism البرجوازية. وبسبب من غياب التقليد الثورى فى الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين كان لمثل هذا النقد أن يُطْرح فقط من قِبَل «اليمين الجذرى» - وهو نقدٌ تخربه وتحرفه وتفقده القدرة القوالبُ المثالية التى يُصاغ داخلها بصورة يتعذر اجتنابها. ولا يعنى هذا أن ييتس يمتلك مصادر أيديولوجية بديلة؛ ولا يتعلق الأمر هنا بكون فن ييتس «يُعَبِّرُ» عن طاقات معينة خاضعة للرقابة. إن توصل ييتس إلى هذه المصادر هو، فى الوقت نفسه، توصل إلى أشكال وخطابات أدبية معينة - إلى صيغ من الدلالة قادرة (على عكس تلك الصيغ الخاصة بنادى الرايمرز club Rhymers) على إعادة كتابة التاريخ المعاصر بمصطلحات أيديولوجية نقيضة. وإنتاج مثل هذه الدلالات، بالمقابل، له جذوره فى الأيديولوجية الييتسية الخاصة بالصيغة الأدبية للإنتاج التى تنجز فيها شفافية المؤلف ووضوحه المحدد، المعطيان بصورة مُثلى، تجاه القارئ نوعًا من التكوّن المعقد الخاص للقول الشعرى.

لو كان ييتس أُزيحَ، بصورة ملحوظة، عن موقعه فى الأيديولوجية البرجوازية المهيمنة فسوف يكون الأمر صحيحًا بالنسبة لكل المؤلفين «الكبار» المتعارف عليهم فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذين عالجتهم فى الفصل السابق(١٦). لقد كان هؤلاء المؤلفون، بسبب من الأزمة الحاصلة فى (الطبقة، والجنس، والإقليم، والقومية... إلخ) يندرجون، بصورة متناقضة، فى الأيديولوجية البرجوازية المسيطرة التى تجاوزت مرحلة التقدم فيها؛ ولذا فإن العلاقات، هنا، بين الحقيقة التاريخية والقيمة الجمالية، التى أغفلها الناقد الشكلانى والناقد الاجتماعى، بحاجة إلى التوكيد عليها. مرة أخرى، ليست المسألة هى مسألة «التعبير» التاريخانى historicist لبعض المجموعات الأيديولوجية الثانوية الممنوحة امتيازًا خاصًا - التعبير الذى ينفجر بانتصار مخترقًا خطوط ضعف الجمالية «الأرثوذكسية» والصيغ الأيديولوجية ليبشر بنوع من الخلق

الجديد. إنها في الحقيقة أمر يتعلق بنوعٍ من الانحناء في الفضاء الأيديولوجي الذي تلعب فيه النصوص - انحناء ينتج عن تراصّ القيمة على القيمة، الدلالة على الدلالة، الشكل على الشكل. إن الأيديولوجية «التقدمية» لا تشق طريقها مخترقة عوائق التشكيل المُسيطر؛ فهناك القليل من عناصر التقدم، على الصعيد التاريخي، في العوالم الأيديولوجية لهؤلاء المؤلفين الكبار. إن هذا التشكيل المسيطر ينتج، بالأحرى، عن وضع صراع وتعارض مقيمين داخله، وتتسبب الإشكالية الناتجة في إضفاء نوعٍ من الارتياح والاستقرار الجزئي على خطوط ضعف هذا التشكيل. وينبغي على المرء أن يتفحص هذه العملية بصورة آنية من منظور عملية الإنتاج النصي. بإنتاجه لمعانيه يُنتج مثل هذا النص الانحناء الأيديولوجي الذي تكلمت عنه وينقش هذا الانحناء في مادته الفعليّة. وبمعنى خاص فإن النص لكي يحافظ على أثره «الجمالي» وتماسكه واتّساقه سوف يعكس ذاته أو يقوم بتعديلها متحولاً إلى سجل «أيديولوجي» بديل، أو أنه لكي يحافظ على نقائه «الأيديولوجي» سوف ينكسر إلى أشكال متبادلة من الدلالة. سوف يكون بالإمكان رؤية كيف أن اللعبة الجمعية المعقدة المركّزة للحواس، المتشكّلة على ذلك النحو، ذات علاقة وثيقة بـ «سؤال القيمة» إذا فكرنا بعمل واحد مثل ترولوب Trollope : عمله الذي يسبح في فضاء أيديولوجي متّسق ذاتيًا وبالكاد يمكن تمييزه. في معظم روايات ترولوب تنتج «الأيديولوجية» «علامة» وتنتج «العلامة» «أيديولوجية» في عملية بسيطة من التبادل الاختزالي reductive exchange. ولا يمكن أن يكون هذا، في الحقيقة، شيئًا مختلفًا ؛ وذلك لأن النسيج الأيديولوجي في روايات ترولوب (كما هو في كل كتابة) يتضمن أيديولوجية العمل الجمالي - وفي حالة ترولوب فإنها «واقعية» فقيرة مُمثِّلة representational بصورة ساذجة وهي تعكس التجريبية البرجوازية المألوفة في عصره. أما بالنسبة لإليوت وهاردي وجويس ولورنس فإن السؤال الأيديولوجي، على النقيض من ذلك، متضمن في المشكلة الجمالية لكيفية الكتابة. إن «الجمالي» - الإنتاج النصي - يصبح مثلاً حاسمًا شديد التعينّ للسؤال الخاص بعلاقات البشر الواقعية والمتخيلة بأوضاعهم وشروطهم الاجتماعية التي نسميها الأيديولوجية. في معظم النصوص التي عالجتها حتى الآن فإن إنتاج تشكيل أيديولوجي مسيطر من وجهة نظر انكفائية regressive هو ما يؤسس قاعدة للقيمة الأدبية. ولا ضرورة لقول شيء عن

رعوية جورج إليوت ونوستالجيتها nostalgia أو عن أحاسيس كونراد القومية الرومنطيقية أو ردة فعل ييتس الأرستقراطية أكثر مما قاله ماركس عن الإغريق القدماء فى Grundrisse : إن الايديولوجيات الملائمة لبعض المراحل المُقيَّدة فى تطورها المادى قادرة على إنتاج دلالات جمالية تزدهر قوتها بالضبط فى مثل هذه الشروط والحدود. ولذا فليس هناك تشاكُلٌ Homology بسيط بين التطورين : المادى والجمالى ، لا يصبح الفن أفضل وأفضل كلما أصبح البشر أغنى وأغنى. لكن هذا لا يعنى، بالمقابل، أن العلاقات بين مرحلة تطور القوى المُنتجة وإمكانية إنتاج قيمة جمالية هى علاقات اتفاقية فحسب؛ فإذا كانت الثروة المادية والقيمة الجمالية لا تتجدلان وتتضفران فى خط بيانى صاعد فمن الممكن التساؤل لماذا لا يحصل ذلك ـ تماماً كما هو ممكن القول : لماذا لا يصبح البشر أكثر «تمتعًا بالأخلاق» كلما ازدادت الوفرة المادية لديهم؟ يمكن لبعض الأفراد، وإلى حد معيّن فى تشكيل اجتماعى غير متطور، أن يختبروا تَمَفْصُلاً لسلوكهم الشخصى مع وظائفهم الاجتماعية بوصفها وظائف غير إشكالية نسبيا. إن «الخطاب الأخلاقى» يظهر للعيان بوصفه صيغة محددة من صيغ الخطاب عندما تصبح التعارضات التاريخية حادةً إلى الدرجة التى تصبح فيها «الشفافية» النسبية غير ممكنة التحقق ؛ حيث يصبح السؤال المتعلق بالمعيار الأيديولوجى الذى ينبغى أن يحكم سلوك الفرد مُغيظًا وحَرونًا، وحيث تصبح العلاقات بين سلوك الفرد والوظيفة الاجتماعية مُطلسمة ومبهمة. يدخل الخطاب «الأخلاقى» إذن فى مرحلة سيادته الأيديولوجية مُترقبًا عملية انحلاله التاريخى على يد سياسة ثورية. إن مثل هذا التطور تقدمى بالطبع : إن «الأخلاقية» morality هى مظهرٌ من مظاهر «المرحلة السيئة» التى يتطور منها التاريخ. ويمثل هذه الكلمات يثمن ماركس الإنجازات القديمة للإغريق القدماء الذين يزدهر «الاعتدال» والتناسق والحسية التى نادوا بها فى الآفاق الضيقة والمحددة لصيغة الإنتاج الكلاسيكى بالذات. إن التاريخ اللاحق للفن ليس تاريخ «الوَفرة المادية» ، بل هو تاريخ التطور المُتفاوِت غير المنتظم لقوى الإنتاج ضمن علاقات طبقية وأشكال أيديولوجية بعينها ـ أشكال وعلاقات هى، فى حالة الرأسمالية (وكما يعلق ماركس) «مُعادية بحق» للإنتاج الفنى.

رغم ذلك فإن هذا العداء شأن متقدمٌ تاريخيًا. إن الرأسمالية تدمّر بعض الطاقات المُنتجة تاريخيًا وتُعيقُها وتكبحها فى عملية تطوير طاقات غيرها؛ لمثل هذا التحول الثورى لهذه الطاقات الأخرى يُشيرُ ماركس فى برومير الثامن عشر The Eighteenth Brumaire مُطْلقًا عليها اسم «شعر المستقبل» الذى سيصبح مُمْكنًا. إن الطواقم الأيديولوجية الثانوية الانكفائية التى قلت بأنها «حَرَسُ» القيم المهددة تاريخيا ، وأن دورها فى إنتاج القيمة الجمالية لا ينبغى أن يُقيّم بصورة غير جدلية. فإذا كان من غير الممكن ببساطة اطّراحها بوصفها رجعية (إذا تبنينا الافتراض المبتذل بأن الطبقات والأيديولوجية التقدمية هى وحدها من يُنتج نصوصًا أدبية مهمة) فلا يمكن أيضًا أن يُنظر إليها فحسب بوصفها اندماجًا هارمونيًا فى فرد المستقبل المكتمل. إن «شعر المستقبل» سيتصف بصورة محددة بتجاوز لا يتقطع لمثل هذه القيم التاريخية المعروفة والثابتة .

«إن كميل ديمولان Camille Desmoulins ودانتون وروبسبير وسان جوست ونابليون، أبطال الثورة الفرنسية القديمة وكذلك أحزابها وجماهيرها الشعبية، قد أدوا مهمة زمانهم فى أزياء رومانية وبتعبيرات رومانية، وهذه المهمة هى مهمة فك القيود وإقامة المجتمع البرجوازى الحديث... ورغم أن المجتمع البرجوازى يفتقر إلى البطولة فقد اقتضى إخراج هذا المجتمع إلى الوجود الكثير من البطولة والتضحية والرعب والحرب الأهلية والمعارك بين الناس. وقد وجد مصارعو هذا المجتمع فى التقاليد ذات الصرامة الكلاسيكية التى خلقتها الجمهورية الرومانية المُثُل العليا والأشكال الفنية والأوهام التى كانوا بحاجة إليها لكى يخْفُوا عن أنفسهم القصور والتحديدات البرجوازية لمضمون صراعاتهم ، ولكى يُبقوا حماستهم فى المستوى العالى للمأساة التاريخية. وبصورة مشابهة، وفى مرحلة أخرى من التطور، وقبل ذلك بقرن تقريبًا، استعار كرومويل والشعب الإنجليزى الكلام والعواطف والاستيهامات من العهد القديم لتحقيق ثورتهم البرجوازية. وعندما تم إنجاز الهدف الحقيقى، وتم إنجاز التحويل البرجوازى للمجتمع الإنجليزى : حل لوك Locke محل النبى حبقوق... إن ثورة القرن التاسع عشر الاجتماعية لا تستطيع أن تستمد أشعارها من الماضى بل من المستقبل فقط. إنها لا تستطيع أن تبدأ بنفسها قبل أن تُزيلَ كل الخرافات المتعلقة بالماضى. لقد احتاجت الثورات السابقة إلى استعادة ذكريات ماضى العالم التاريخى لكى تخدع

نفسها بشأن مضمونها هى بالذات. أما ثورة القرن التاسع عشر، ولكى تصل إلى مضمونها الخاص، فكان عليها أن تَدَعَ الموتى يدفنون موتاهم. هناك كانت العبارة تتعدى المضمون ، وهنا يتعدى المضمون العبارة»(١٧).

لقد كان «شعر» الثورات السابقة، أى الرموز التى عاشت بها هذه الثورات ، ومن خلالها، مُخَدِّرًا ومسكنًا وغير أصيل - تطعيمًا مُصطنعًا للأوضاع التاريخية الشديدة الضيق والمحدودية بأشكال ماضية من أجل إنتاج الدلالات الكافية الخاصة بهذه الأشكال. ويمكن ضم ملاحظات ماركس هنا إلى مقالاته فى Rheinische Zeitung التى كتبها عام ١٨٤٨ حيث ينتقد بقسوة الرومانسية الألمانية بوصفها أشكالاً خاوية ابتدعت بصورة متقنة لكى تُخفى المادة المبتذلة الوسخة عاكسةً الوجهَ الليبرالى الخَدَّاع للسياسات الرجعية. وتتصل هذه الملاحظات بإشاراته، المتهكمة الساخرة فى Grundrisse، إلى سخف تصور إمكانية إنتاج ملحمة هوميرية فى شروط التقنية الرأسمالية. إن ما يتعرض له ماركس بالنقد، فى الحقيقة، هو نوعٌ من الجمالية التاريخية - نوعٌ من المُلاءمة والاختيار المتنافرين، والمُتضاربين، والخارجيين لأشكالٍ رمزية جاهزة لتزيين مضمون فقير وزخرفته. إن مناقشته تنصب على العلاقات الداخلية بين «الحقيقة» التاريخية و«القيمة» الجمالية. ومع ذلك فإن هذا المَقْطَعِ المُلْغِز (الذى أوردناه سابقًا من بروميير الثامن عشر) يتضمن طبقة أخرى من التَبصُّر فى جملته الأخيرة. إن «شعريات» Poetics الثورات السابقة قد كانت من النوع الذى «يُعَبِّرُ» expressive أو «يُمَثِّل» representational : لقد كانت المسألة تكمن فى المضمون الذى يكتشف شكلاً، لكن «شكل» مجتمع المستقبل هو ذلك النوع من الأشكال الذى يتضمن تجاوزًا ذاتيا مستمرا لا ينقطع لـ «المضمون»، وهو شكل يتأسس على التطور غير المحدود، الذى لا يتضمن أية تعارضات، للقوى المنتجة. لقد ضَخَّمت الأشكال الرمزية للثورات البرجوازية مضامينها الاجتماعية بنسب متكلفة ومبالغ بها، لكنها بفعلها ذلك دَعّمت ورسخت محدوديتها وقصورها الحقيقيين مُحرِّفةً إدراك قِلَّتها Paucity وضعفها الحقيقيين. ويبدو ماركس هنا وكأنه يَقْلِبُ ببساطة هذه الإشكالية - مُشدداً على حيوية ودينامية المضمون الثورى فى مقابل شيئية reification الشكل. لكن ما تتضمنه الفقرة بصورة أكثر عُمقًا، وعلى الأقل عندما نربطها بعناصر الـ Grundrisse، يقترح الحاجة

إلى إعادة التفكير فى إشكالية الشكل/ المضمون بكليتها من منظور مادى. بالنسبة إلى Grundrisse فإن «الاعتدال» الضيِّق والمحدود للفن والمجتمع القديمين لا ينبغى أن يُنكر ويُحذف من قبل الاشتراكية من أجل نوع «أعلى» من الاعتدال ، على النقيض من ذلك فإن هذا المفهوم الخاص بـ «الاعتدال» بالذات ـ للتناسب المكتمل الدائرى الناشئ عن الضيق والمحدودية ـ ينبغى أن يُطّرح من أجل طريقة التفكير بذلك الشكل من الإنتاجية التى تميزها، بدقة، تلك العلامة التى تشير إلى اللا اعتدال وعدم التناسق. وبصورة شبيهة، وبالنسبة للثامن عشر من برومير، ليست المسألة ببساطة هى اكتشاف الأشكال المُعبِّرة والمُمثِّلة و«الكافية لـ «مضمون الثورة الاشتراكية». إن المسألة هى مسألة إعادة التفكير بذلك التعارض ـ فى القبض على الشكل لا بوصفه ذلك القالب الرمزى الذى نصب فيه المضمون ، بل بوصفه «شكل المضمون» : لنَقُلْ القبض على الشكل بوصفه بنية الإنتاج الذاتى الذى لا ينقطع، وكذلك لا بوصفه «بنيةً» بل «عملية تَبَنْيُن» Structuration. وهذه العملية من التجاوز والفيض الذاتيين Self-excess الدائمين لـ «المضمون الذى يتجاوز العبارة» ـ هى ما يمثل لماركس شعر المستقبل وعلامة الشيوعية، كما يمثل بالنسبة لنا سر التحليل المادى للنص الأدبى.

ولذا فإن ادعاءَنا، مثلاً، بأن تبجيل ييتس اللا عقلانى للسمات المتعيّنة للتجربة هو قيمة ينبغى أن تُدْمَجَ فى المستقبل ما بعد الثورى هو، بمعنى ما، نوعٌ من القول باستمداد شعرنا من الماضى. ورغم ذلك، ودون أى شك، فإن لييتس قيمته، ولكن هذه القيمة ليست قيمةً يمكن «قراءتها بالعودة إلى الماضى» ضمن مخطط متخيل للمستقبل : فالقيمة هى وظيفة علاقة محددة بتشكيل أيديولوجى ملموس. وبصورة أكثر دقة فإن القيمة هى وظيفة عملية محددة من الإنتاج النصى التى هى نفسها علاقة قوية معززة بمثل هذا التشكيل الأيديولوجى، علاقة يحددها بصورة تامة الطقم الأيديولوجى الثانوى الذى تَنْشَدُّ إليه النصوص وتتعلق به.

إن الطعنة الخاطفة التى يوجهها تروتسكى إلى راسكولينكوف Raskolnikov فى محلها تماماً . إن الأدب ليس مجرد شكل من الدُنُوّ بصورة وثائقية من الأيديولوجية. الأدب صيغة فريدة ومتميزة من التنظيم اللغوى الذى يَسْبِقُ، بإحداث نوع خاص من «التشويش والاضطراب» فى صيغ الدلالة المألوفة، بعض صيغ الإدراك ويتقدم عليها

لكى يسمح لنا بإدراك الأيديولوجية التى تلازمها هذه الصيغ. ومثل هذا السَبْق هو، فى الوقت نفسه، أثرٌ أدبى مبنى بشكل مقصود وعملية إغواء اختبارية تبتلع القارئ فى لعبة للعلامات يتساوى إغواؤها للقارئ مع مقدار كونها «غير طبيعية».

النص مسرحٌ يُضاعفُ علاماته ويُطيلُ أمَدَها ويدمج ما بينها ويلوّنها ويحررها من المُحدّدات determinant المفردة، يدمجها بنوع من الحرية المجهولة من قبل التاريخ ليدفع بالقارئ إلى مُدْخل تجريبى أكثر عمقًا فى الفضاء المُبدع. هنا، بالطبع، توجد حدود قصوى متقابلة ، النص الذى يُغَرِّبُ نفسه بترو بوساطة الاستعراض «المُفْرِط» للوسائل والأدوات، والنص الذى يتوسّلُ إقناعنا بنوع من الكتابة «الطبيعية» «البريئة» التى توحى بنوع من الشفافية الظاهرية للتجربة نفسها. لكن العمل الأدبى غير قابل للاختزال، بصورة نموذجية، إلى أى من هذين النوعين من النصوص ؛ إنه يُغْرى بالتعاطف بقدر يتناسب مع لا واقعيته. إننا نُدْفَعُ إلى رؤية نُسخٍ من الواقعية التاريخية التى يعرضها النص (ونُغْرى أيضًابالتقبل والموافقة) ؛ لأن «لا واقعية النص» تسمح بقدرٍ أكبر من الإنشاء «الطبيعى» للحواس ودمجها والتأليف بينها.

وهنا بالضبط يظهر سؤال القيمة بقوة ؛ لأن النصوص المختلفة «لا تقوم بثنى الحواس ولا التأليف بينها» بالصيغة نفسها أو بالدرجة نفسها، ولأن «النسخ» المختلفة من «الواقعية التاريخية» للنص لا تقدّر القدر نفسه. إن النصوص جميعها تدلّ Signify وتعنى ، ولكن ليست كل النصوص مهمة Significant. يمكن لعمل أدبى أن يُنْتِجَ أيديولوجية ضيقة ومحدودة لكى «يجددها» ـ لكى «يُغَرِّبَ» دلالاته الرثة البالية، وذلك بفضل جهده الدال «من المرتبة الثانية» لكى يعيد بث الحياة فى القيم والإدراكات التى تعرضها تلك الأيديولوجية. والعكس أيضًا أمر مألوف . إن العمل قد يحبس عناصر أيديولوجية إيجابية ويمتصها ويُفْقرها بوساطة عملياته النصية. وهناك أيضًا احتمالات أخرى ؛ إننا نتحدث عن قصة حب متوسطة منشورة فى مجلة للمراهقين بوصفها أدبًا «وضيعًا» (أو من الأنواع الدنيا) ؛ لأن النسيج الأيديولوجى الذابل الذى تتحرك القصة ضمنه يعوق ببساطة ذلك الإنتاج النصىّ التحويلى لمثل هذه الأساطير التى قد تنقذ وتحرر لوحدها تلك القصص. ومع ذلك فمن السهل جداً أن نتكلم عن مستوى «أول» ومستوى «ثانٍ» من الدلالات الأيديولوجية والنص كما لو كان هذان النظامان نظامًا

واحداً. وإن كل نظام يتشكل بصورة نموذجية من طقم معقد من العلامات التى تنتسب إلى مجال أيديولوجي متميز استثنائى ، ودراسة إنتاج النص، من زاويتى المعنى والقيمة، هى دراسة للإجراءات المعقدة بين هذه الأطقم الثانوية.

إن قيمة النص، إذن، تتحدد بصيغة اندراجها المُضاعَفَة فى التشكيل الأيديولوجى وفى النسْل المتوافر من الخطابات الأدبية. بهذه الطريقة يدخل النص فى علاقة مع سلسلة محدودة دومًا من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات والمحددة تاريخيًا التى تحيط به . إنه لا «يعبِّر» عن ولا «يعيد إنتاج» مثل هذه الأشياء (لأن النص مصنوعٌ من الكلمات لا من الحاجات) ، بل إنه يبنى نفسه ويشكلها داخلاً فى علاقة مع العلاقات الأيديولوجية التى يشكِّل نظامها الرمزى. ومع ذلك فإننا لا نريد القول إن النص الذى يتمتع بالقيمة هو النص الذى يحمل قيمًا وإمكانات «تقدمية» أو أنه ذلك الانعكاس المجرد «للذات ـ الطبقية» التقدمية. خذ مثلاً التباين فيما بين بِنْ جونسون Ben Jonson ووِلْتر سافيج لانْدَر Walter Savage Landor ؛ فرغم التعارض والتباين الواضحين بينهما فإنهما يتشاركان فى تقليد معين خاص بالعقيدة الإنسانية الكلاسيكية المُحافظة ، لكن الطبيعة الإيجابية للأيديولوجية عند الأول لا تستطيع أن تكون فى تضاد أكثر حدّة مع الأيديولوجية الفاترة المصطنعة التى تفتقر إلى الحياة عند الثانى. إذ بحلول زمن لانْدَر أصبحت العقيدة الإنسانية الكلاسيكية نوعًا من التراجع الأكاديمى التزيينى الطابع، قوقعةً متقنة الصنع من المادة التى امْتُصت وفُرِّغت. أما فى حالة جونسون فإن مثل هذه الكلاسيكية تتضامن مع عناصر أخرى لتخلق فضاءً أيديولوجيًا " حيث يسلط ضوءً قوى على الجدل القائم بين عدد من الاهتمامات التاريخية المحدودة والهامة فى الوقت نفسه. لا تكمن المسألة أبدًا فى كون نصوص جونسون تَعرضُ «أيديولوجية طبقية تقدمية» ولا تكمن ببساطة فى المواد الأيديولوجية التى تعمل هذه النصوص عليها. إن العقيدة الإنسانية الكلاسيكية الطابع محددٌ فعّال لأشكال ودلالات دراما جونسون، جزءٌ من التقليد الجمالى الذى تندرج فيه نصوصه. إنها تصبح، بالتضامن مع تقاليد أخرى، أداة منتجة «يُبَعْدُ» بوساطتها عالمٌ أيديولوجى غنى «داخليًا» من أجل الحصول على ثروة التحيزات والإدراكات الخاصة لذلك العالم. ولا يعنى هذا الكلام أن جونسون «مُعرِّض للتاريخ ومنكشفٌ له» ، وأن لاندر فارٌّ منه ـ

ولا يعنى أن نصوص جونسون تُرَجِّعُ صدى «الحياة الواقعية» ، بينما تفوح نصوص لانْدَر برائحة المكتب. فبينما كان لاندرَ فارًّا تمامًا من التاريخ ممتطيًا أغلفة ملاحمه البشعة كان عمل وُردزورث الملحمى الاستهلال The Prelude يتقدم فى الاتجاه نفسه ، لكن التعارض والتعقيد الكامنين فى حركة عمل وردزورث كانا شرطًا من شروط قيمة عليا. إنه تعارض مرتسم ومحفور فى الشكل الفعلى لنص وردزورث ، الاستهلال قصيدة عن إعداد الشاعر لنفسه لكى يكتب ملحمة انتهت فى شكلها الأخير لما عُرِفَ فيما بعد باسم الاستهلال ؛ إذ بينما كان لانْدرَ يُطْلق فى الفضاء مآسيه الشعرية الغريبة المُجتلبة exotic ويؤلف ملاحم غريبة غير مألوفة فى إهمال متعجرف للسؤال الأكثر أهمية - كيف يمكن لهذه الأشكال أن تكون فى هذه الأزمة التاريخية أكثر من أشكال غير مجدية وبلا نفع؟ كانت الاستهلال منتهكة ومسكونة بالغموض الأيديولوجى الذى مَيّز مرحلتها التاريخية. لقد كانت مسكونةً بإمكانات روحية وتاريخية معيّنة، بشبح قوى وقيم معيّنة كانت أيديولوجيتها الشكلية مجبرةً على مراقبتها وبسبب من هذه الشقوق والصدوع التى يخلقها الانعدام الجذرى للوحدة فى داخلها تصبح لعبة المعانى فى القصيدة أكثر خِصْبًا ؛ لذا فإن عملى كل من لانْدَر أو لامْب Lamb، بسبب افتقارهما إلى التوصل إلى مثل هذه الإمكانات، يحطّان من مكانتيهما بصورة نهائية.

من الضرورى، إذن، رفض «العقيدة الأخلاقية» الخاصة بالقيمة الأدبية ، من الضرورى أن نُعيد توحيد السؤال الخاص بنوعية العمل مع السؤال الخاص بشروطه الممكنة. إن البشر لا يحيون بالثقافة فقط ، بعيدين عنها. لكن ادّعاء المادية التاريخية يتمثّل فى أنهم، بالنتيجة، سيحيون بها. سوف يحيون، إذا ما حرروا من النُدرة المادية وحرروا من العمل، فى لعبة التفاعل المتبادل لمعانيهم ودلالاتهم، ويتحركون باتجاه «التزايد» الخاص بفعل الحرية الذى لا يتوقف. ضمن هذه العملية تظل علامات الإدراك والقيمة التى تغلبت بها المجتمعات السابقة على شروط حياتها مقبولة وممكنة دون أى شك. من ثمّ، فإذا كانت الماركسية قد احتفظت بصمتها فيما يخص القيمة الجمالية فلربما يعود ذلك إلى كون الشروط المادية التى تجعل من هذا الخطاب ممكنًا تمامًا لم توجد بعد. وينسحب الحكم أيضًا على «الخطاب الأخلاقى» . فإذا لم يكن لدى الماركسية القليل مما يمكن قوله فيما يخص «الخطاب الأخلاقى» فإن أحد أسباب هذا

الغموض يعود إلى كون المرء لا يرغب فى خوض الجدل مع أولئك الذين يعنى لهم خطاب الأخلاق العقيدة الأخلاقية والتمسك بالفضيلة فقط. لا يكمن السؤال فقط فى حقن مضمون مختلف فى هذه المقولات ، بل فى نوع من التقييم المُتجاوز لهذه المقولات نفسها ، ولا يمكن تحقيق ذلك عبر فعلٍ بسيط من أفعال الرغبة. إن لـ «الجمالىّ» من القيمة ما يجعل التنازل عنه للجماليين البرجوازيين دون صراع أمراً غير مقبول، كما أنه ملوّث بتلك الأيديولوجية البرجوازية إلى الدرجة التى تجعل من قبوله على تلك الحال أمراً غير مقبول أيضاً. وهكذا قد نقع على بعض من المعنى الحقيقى فى الصمت المؤقت الإستراتيجى لأولئك الذين يرفضون الكلام عن «الأخلاق» وعن «الجماليّات».

الهوامش

(١) "Brecht Against Lukács", New Left Review 84, March/ April, 1974

(٢) Class and Art : problems of Culture under the Dictatorship of proletaria (London, 1974), pp. 7-8

(٣) Ibid., p. 17

(٤) Literature and Revolution (Ann Arbor, 1971), p. 175

(٥) Ibid., p. 159

(٦) Ibid., p. 63

(٧) Ibid., pp. 67-68

(٨) Ibid., p. 139

ومرة أخرى «إن امتلاك حس القياس فى الفن مثله مثل امتلاك الحس الواقعى فى السياسة».

(٩) Class and Art, p. 8

(١٠) الأدب والثورة ، ص ٨.

(١١) Class and Art, p. 8

(١٢) أنا مدين فى هذه المناقشة المختصرة للمفاهيم الأخلاقية «التقليدية» لمقال دينيس تيرنر Denys Turner "Morality is Marxism" (New Black Friars, February and March, 1973).

(١٣) يشير لوتشيو كوليتى Lucio Colletti كيف أن روسو يرفض التمييز بين «الإنسان الفاضل» و«المواطن الصالح» لكى يقوم بتعيين السمة الأخلاقية والسياسية.

(From Rousseau to Lenin, London, 1972, pp. 144-145)

(١٤) "Considerations on Materialism", New Left Review 85 (May/ June, 1974)

(١٥) لقد تركت هنا جانبًا ماثيو أرنولد، وهو كاتب تفحصت عمله سابقًا بوصفه ممثلاً أيديولوجيا ideologue ، لكن مكانه يمكن أن تملأه الأخوات برونتى اللواتى ناقشت عملهن، بصورة منفصلة، من هذه الوجهة فى كتابى Myths of power : a Marxist Study of the Brontes (London, 1975)

(١٦) لا أقصد، هنا، أن أقترح أن القيمة الأدبية تَنْتج فقط عن مثل هذه العلاقات العرضية، بصورة واضحة، كما يمكن أن تقترح حالة جين أوستن نفسها. إن الأمر بالأحرى يتعلق بسؤال يخص الازدواجية والانحراف والغموض والنطاق والتعقيد الأيديولوجي؛ حيث ينبغي تفحص السمة المميزة للأيديولوجية المسيطرة والطبيعة الخاصة باندراج النص فى هذه الأيديولوجية بصورة متزامنة.

(١٧) The Eighteenth Brumaire of Luis Bonaparte, in Marx and Engels, selected works (London, 1968), pp. 97-9

حوار مع إيجلتون

* معظم الإنتاج الجديد فى حقل النظرية الأدبية نتج من دراسات عن أدب القرن التاسع عشر، وبصورة محددة عن الأدب الرومانطيقى . إننى أفكر هنا بعمل فراى عن بليك، وهارولد بلوم عن شيللى، وجيفرى هارتمان عن وردزورث، وبآخرين أيضًا . ومع هذا، وجدت أنت مركز اهتمامك فى القرن الثامن عشر، على الأقل كما يبدو من عملك على «كلاريسا»، ومن الطريقة التى انتفعت بها من كتّاب المقالات الصحفية (فى القرن الثامن عشر) فى كتابك «وظيفة النقد» . ما الذى جذبك فى القرن الثامن عشر لتركز عليه عملك كمنظر؟

- قد أجيبك على هذا السؤال بصورة مقتضبة ، وأقول : إنه ليس القرن التاسع عشر أو القرن العشرين ، لكن بما أن النقد الماركسى بدا وكأنه يركز على هذين القرنين فقد ظننت أنه من المثير للاهتمام أن أعود إلى القرن السابق عليهما . هناك فى الحقيقة سبب عملى أكاديمى، فنحن فى أكسفورد نعلم موضوعات عديدة ومتنوعة لطلبة الدراسات الدنيا ؛ ولذلك فضلت أن أبدأ من عام ١٧٠٠ وأتحرك قدمًا . وهذا متعلق بالافتراض الأرستقراطى الإنجليزى العتيق الذى يقول بأن الشخص المتحضر يمكن أن يقرأ أية قطعة من الإنتاج الأدبى الإنجليزى ويتحدث عنها للشبان اليافعين . إن ذلك بالطبع ينتج مشكلات عويصة ومعقدة، على الأقل لأنه يجعلك متوترًا بصورة دائمة . من ثمّ فإنك، كمدرس لطلبة الدراسات الدنيا، لا تظل مرتبطًا بتدريس مرحلة أدبية معينة . لقد كانت موضوعات القرن الثامن عشر فى ذهنى منذ مدة، لكن احتمال مدّ اهتمام النقد الماركسى وتوسيعه باتجاه هذه المرحلة لم يتحقق فى عملى إلاّ منذ سنوات قليلة . أظن أن الكتابين اللذين ذكرتهما، وهما يركزان على القرن الثامن عشر، قد أنجزا لتحقيق أغراض مختلفة . لقد أصبحت فى تلك الفترة مهتما بريتشاردسون(١) ، ولكننى

رأيت فى ريتشاردسون فرصة للنظر إلى تفاعل أنواع مختلفة من المنهجيات النقدية، كنوع من نقاط الالتقاء أو التقارب، كنوع من التدّخل فى الجدل النقدى محاولاً بذلك أن أبيّن إمكانية انسجام الخطابات المعاصرة المتنوعة حول الأدب، إضافة إلى إضاءة عمل ريتشاردسون نفسه . بالنسبة إلى «وظيفة النقد» كان الدافع وراء كتابته مختلفًا . كان الدافع فى الحقيقة هو إثارة السؤال، بالوقوف بعيداً قدر المستطاع دون المغامرة بالسقوط عن الحافة، حول طبيعة المشروع النقدى الحديث . وقد وجدت فى النظر إلى عصر التنوير نوعًا من تغريب نظرة المرء، بمعنى من المعانى، إلى الافتراضات المألوفة ما بعد الرومانطيقية، وحتى الماركسية، حول طبيعة ذلك المشروع ؛ لذلك أظن أن الاهتمام بأدب القرن الثامن عشر لم يكن مفاجئًا فى «وظيفة النقد» . لقد كان بالأحرى إدراكًا مفاجئًا بأنه تاريخيا وجدت وظائف أخرى للنقد رغم أن الظروف السياسية كانت مختلفة . كان الغرض إذن هو النظر إلى النقد بدءًا من الرومانطيقية وما بعدها لكى يرى كيف يبدو مختلفًا فى ضوء نقطة البدء المختلفة .

* تُقرّ فى مقدمتك لكتابك «اغتصاب كلاريسا» أن هناك أشياء محددة عن ريتشاردسون، عن شخصيته ورؤيته السياسية والاجتماعية، وجدت أنت نفسك غير متعاطف معها . هل هناك أية فائدة ترجى من التركيز على كاتب أو نص لا تجد نفسك متعاطفًا معه، على الأقل سياسيا؟

- أعتقد أنى أستطيع الإجابة بنعم . لقد مارس النقد الماركسى كثيراً ما سُمىّ هيرمونتيك (تأويل) الشك أو الارتياب . أنا الآن أشك قليلاً بهيرمونتيك الشك - لا بمعنى أن لا أجد ذلك ضروريا، لكننى وجدت، على سبيل المثال، مع بعض طلبتى الذين يحاولون ممارسة النقد الماركسى أو النقد النسوى، أن من الأسهل، بدلاً من أن يكون المرء سلبيًا بخصوص التراث الأدبى، أن يعمل على هيرمونتيك تحريرى إعتاقى قد يسترد، عكس ما هو سائد، شيئًا يمكن الإفادة منه فى حاضرنا . أعتقد أن كتابى عن ريتشاردسون، رغم إعلانى عن عدم تعاطفى مع بعض صفاته ومعتقداته، كان حقًا محاولة لممارسة نقد تحريرى، وهذا ما حصل فى عملى السابق عن فالتر بنيامين[٢] ، الذى حاول، مثله مثل بريشت، أن يمارس هيرمونتيكا تحريريًا إعتاقيًا . وأظن أن هذا يعكس توجهًا مختلفًا فى عملى عن ذلك الذى تحقق فى المرحلة المبكرة الصارمة

المتشددة والمتشككة لكتابي «النقد والأيديولوجية» . لربما كانت مرحلة منتصف السبعينيات ضرورية لإبراز نوع من النقد الذى ينزع الغموض ويزيل الحيرة، فى وقت كان فيه التراث الأدبى فى أوجه ، وكانت هناك بعض التأويلات التى تمر دون نقد . أشعر، على الأقل فى السياق البريطانى، أن هناك تغيراً فى المناخ ضمن النقد اليسارى، ربما بدءًا من الثمانينيات ؛ حيث أصبح مهمًا، بعد إنجاز ذلك العمل النقدى للتراث ، أن نرى ما يمكن تخليصه وتحريره وإعادة بنائه وإعادة تقييمه وإعادة نشره وتوزيعه . أعتقد أن كتابى عن ريتشاردسون ينتسب إلى هذا التيار .

* ألاحظ، إذ أواصل التفكير فى الاتجاهات الجديدة فى عملك، وإذ أقارن كتابك الأول عن شكسبير، «شكسبير والمجتمع»، مع كتابك الأحدث عن شكسبير، اختلافًا كبيرًا فى تقييمك لمسرحية «العاصفة» ، لبروسبيرو، ساحبًا هذا التقييم على شكسبير نفسه، وهو ما يبدو أنه يستند إلى ما تدعوه النظرة غير المقبولة عن الطبيعة التى يقدمها شكسبير فى «العاصفة» . ما الذى حدث فى تفكيرك بشكسبير بين ذلك الكتاب الأول والكتاب الجديد مما جعلك تتوصل إلى إعادة التقييم تلك؟

- أفترض أن الجواب المقتضب على ذلك يكمن فى التطورات العديدة للنظرية الأدبية المعاصرة التى حصلت بالضبط فى الفترة التى تفصل بين تاريخ نشر كل من هذين الكتابين؛ الأول نشر فى منتصف الستينيات والثانى نشر فى منتصف الثمانينيات . كانت تلك هى المرحلة التى برزت فيها أهمية النظرية، وكان بإمكانى العودة مجدداً إلى شكسبير - لا بالمصادفة لأننى رغبت فى ذلك ، بل لكونى المحرر المسئول لتلك السلسلة (التى نشر ضمنها الكتاب) . رأيت أن باستطاعتى أن أملأ فراغًا لا يستطيع غيرى أن يملأه، وأن أنظر إلى شكسبير فى ضوء تلك التطورات . لقد فاجأنى الاختلاف أنا نفسى عندما قرأت الكتابين، رغم وجود تشابهات لافتة . وإنه لشىء لافت ذلك التماسك والتساوق الذى نلحظه فى عمل المرء . لقد وجدت، على سبيل المثال، أننى أميل فى الكتابين إلى معالجة المسرحيات نفسها، وإلى حد ما، إلى النظر إلى المسائل نفسها، رغم أننى نظرت إليها مؤخراً فى ضوء نظرى مختلف تمامًا . أما بالنسبة إلى «العاصفة»، وبروسبيرو وبقية المسائل، فأظن أن الكتاب الأخير، باهتمامه بإعادة نظرته الخاصة حول أيديولوجية الطبيعة، والعناصر السالبة فى تلك الأيديولوجية، قد كانت

قراءة أكثر اهتماماً بالبيئة يمكن تشكيلها مما قد ينتج إعادة تأهيل لحكم القيمة ذاك . فلم أكن، وبالمصادفة، معنيًّا فى أى من الكتابين بالتقييم . بدا لى وكأن هناك أشياء أخرى يمكن عملها. أعتقد أن هناك الكثير من الدراسات المفيدة حول شكسبير، والتى ظهرت حديثًا فى بريطانيا فى الأغلب؛ أى شكسبير المؤسسة . وبصورة من الصور فإن كتابى الأخير يأخذ تلك المؤسسة بوصفها شيئًا مسلماً به .

* هل يمكن القول إن غرض معظم النظرية المعاصرة، فى علاقتها مع كتاب مثل شكسبير، هو محاولة معرفة النص – لنقل «العاصفة» مثلاً – بطريقة لم يعرف بها شكسبير نفسه النص الذى كتبه ؟ أو محاولة معرفة النص بطريقة أفضل من شكسبير؟

ـ نعم ، لقد كانت هناك، بصورة مستغربة، استجابات متناقضة للكتاب الأخير عن شكسبير من قبل من كتبوا عنه . بعضهم كرهوه بسبب ما أسموه نظرته المتعالية، كما لو أن شكسبير أعطى أربع علامات ونصف العلامة من عشر علامات لأنه ليس حديثًا . آخرون، ويا للغرابة أيضاً، ظنوا أن الكتاب يرشح بالحب الأعمى، والنظرة غير النقدية، للمكانة المفترضة لشكسبير . أظن أن فى الكتاب الأخير نوعًا من التنسيب والملاءمة لشكسبير بطريقة مستفزة، وقد كان هذا مقصوداً إلى حد بعيد ـ كان نوعًا من المقاربة الموجهة للطلبة ، والتى تعمل على نزع الغموض والسحر عن شكسبير لطلبة قد يجدون مكانته مرعبة . بكلمات أخرى كان هناك بعض المتعة فى جعل شكسبير يخضع لهذه الأغراض النقدية، وأظن أننى فعلت ذلك بنوع من الحماسة المفرطة والمستفزة ، لكن غرضاً جديداً يكمن وراء ذلك . وعندما قلت فى مقدمة الكتاب إن من المثير أن شكسبير قد حاول قراءة ماركس وفتجنشتين[٣]، كان ذلك القول، فى وجه من وجوهه، دعوة إلى قراءة شكسبير فى ضوء معاييرنا الحديثة، وفى الوجه الآخر كان نوعًا من الإقرار أن شكسبير قد سبقنا . وأظن أن هذين التشديدين، نزع الغموض والسحر عن شكسبير ورؤية ما يمكن أن نتعلمه منه، كانا مقترنين ببعضهما بعضاً .

* من الأشياء التى تدعو إلى الإعجاب فى عملك النظرى انتقائيته الواسعة : التحليل النفسى، التفكيك، الماركسية، النقد النسوى، وكل هذه المنهجيات تتعايش فى كتبك بطريقة غنية ولافتة . هل جعلك هذا الموقف النظرى الانتقائى تواجه صعوبات

بسبب رفضك اتخاذ مواقف متشددة وجعل الماركسية، على سبيل المثال، فى حالة تناقض مع التفكيكية؟ هل ولّد ذلك الوضع، بالنسبة إليك ، مشكلة؟

ـ نعم ، لقد انتقدت، على سبيل المثال، بسبب موقفى الانتقادى تجاه ما بعد ـ البنيوية، وكذلك بسبب موقفى غير الانتقادى المتشرب لبعض عناصرها . إذا جلس المرء على السياج فإن الجانبين سيطلقان عليه النار . أظن أننا كنا نعانى فى السبعينيات من نوع من تقديس المنهج بوصفه صنمًا؛ كنا نظن أن علينا أن نستخدم منهجية دقيقة وصارمة، وهذا ما سيحدد اتجاه عملنا . وبعض عملى فى «النقد والأيديولوجية» يمكن تصنيفه ضمن هذا الاتجاه . أود أن أقول الآن : إن التعددية ينبغى أن تسود على مستوى المنهج ؛ لأن ما يتغلّب على الانتقائية هو تماسك الغاية السياسية لا تماسك المنهج . أظن أن هذه هى النقطة التى ينبغى على الماركسى أن يقف عندها ويرفض بشدة الانتقائية ؛ على الماركسى أن يحدد بعض الغايات السياسية العاجلة ويجعلها تحدد أسئلة المنهج بدلاً من أن يحصل العكس . لربما كنا نفكر بالأمر بصورة معاكسة، وقد كان ذلك تفكيرًا نظريا أكثر منه سياسيا . ومن ثمّ فأنا سعيد أن أدعى تعدديًا إذا كان ذلك يعنى أن هناك أكثر من خطاب تحريرى (إعتاقى) نستطيع أن نستفيد منه فى عملنا . أقصد بـ «الخطاب التحريرى» التلميح إلى معيار التمييز ، ومن ثمّ ، ولنكن صرحاء، التلميح إلى الإقصاء والحذف . وأنا لا أرى أى سوء أو خطأ فى التحديد والإقصاء بحد ذاتهما . يمكن القول إن هناك دائمًا بعض الخطابات النظرية والنقدية التى لا تتضمن مهمة تحريرية، ومن ثمّ فإنها لن تكون صالحة ليعمل عليها المرء . هذا هو حجر الأساس بالنسبة للتمييز بين المناهج والخطابات . والمقاربات التى تفضى إلى غايات المرء السياسية تثبت كفاءتها استنادًا إلى هذه الأرضية .

* هناك الكثير، بالطّبع، من نقد النظرية الراهنة من داخل النظرية نفسها . أفكر الآن بمقالة تودوروف الشهيرة ، والتى ظهرت قبل سنتين فى ملحق التايمز الأدبى، وكتاب روبرت شولز[٤] «سلطة النص»، وقد كان ذلك نقطة انطلاق بالنسبة لتودوروف للقول بأن النظرية فى خطر، لربما، بسبب تحولها إلى مشروع ضد التوجهات الإنسانوية . هل هناك إفراط فى الخطاب النظرى المعاصر، من وجهة نظرك، يبرر هذا الاتهام؟

ـ أظن أنه عندما تتجاوز النظرية الممارسة، وأنا هنا لا أتكلم بالتحديد عن النظرية الأدبية ، بل عن النظرية بالمعنى الواسع للكلمة، فإن ذلك يؤشر باتجاه وجود مشكلة . إنه يشير إلى وجود مشكلة فى الواقع الاجتماعى العملى، وهذا بالطبع سوف يدفع النظرية إلى الالتفات إلى نفسها بأشكال قد تكون غير منتجة ، وهذا يعنى أن النظرية تصبح بشكل من الأشكال مكتفية بنفسها، ومولّدة ذاتيا . وأود هنا أن أوضّح – باعتبارى ماركسيًّا – أن النظرية لا تكون، ولا ينبغى أن تكون، مولّدة ذاتيا، بل إن عليها أن تخدم بعض أشكال الممارسة . فى الوقت نفسه أود أن أرفض ذلك الخط الإنسانى الليبرالى المعيارى الذى يرى أن النظرية تظل بخير طالما كانت تستطيع إضاءة النصوص مباشرة ؛ أى أن النظرية فى خدمة العمل الأدبى الذى يتمتع بكامل الامتيازات ويحتل مركز الاهتمام . إن حقيقة كون النظرية تتجاوز الممارسة، من وقت لوقت، مؤشر مرضى على مشكلة فى الواقع السياسى العملى . وعلينا أن ندرك أنه من المتعذر اجتناب ذلك فى بعض المراحل التاريخية . إذا نظر المرء إلى التاريخ السياسى الراهن، أى إلى الفترة التى انطلقت فيها النظرية، فيمكن له أن يلحظ بعض المكاسب الثقافية، وكذلك التوقف المطرد لبعض أنواع الخيارات والفرص السياسية . تصبح النظرية، من ثمّ ، أكثر غموضًا والتباسًا . إنها، من جهة، تصبح الموضع الذى يمكن لهذه الخيارات العملية أن تتربى فيها وتبقى أمامها الآفاق مفتوحة . من جهة أخرى، تبدأ النظرية فى الحلول محلّ هذه الخيارات العملية، وهنا يكمن الخطر ، لكن هذا الخطر بنيوى ويمكن فهمه . إنه ليس حادثًا يدعونا إلى الرثاء ويمكن أن يصيب الأشخاص الذين أنفقوا الكثير من وقتهم يقرأون النظرية . إنها مسألة تاريخية وسياسية . وهنا ينبغى أن نذكر أنفسنا أن هناك لحظات فى التاريخ السياسى تجاوزت فيها الممارسة النظرية ، بينما كانت النظرية تناضل، وهى راسفة فى قيودها، للحاق بالممارسة . يمكن لهذا أن يحدث أيضًا .

* فى كتابك «وظيفة النقد» تعرض تاريخًا لمصادر النقد فى المحيط الاجتماعى، فى النوادى والمقاهى اللندنية، وفى خاتمة الكتاب تخلص إلى القول بأن على بعض النقد أن يعود إلى تحقيق تلك الوظيفة بالعودة إلى المحيط الاجتماعى مجدداً . هناك آخرون يفكرون بالنقد بصورة مغايرة ـ أفكر الآن فى بول دى مان كواحد من هؤلاء، عبر ممارسته للنظرية وأسلوبه فى الخطاب ومنظوره النقدى . كيف يمكن للمنظر، آخذين

فى الحسبان صعوبة النصوص النقدية المعاصرة فقط ، وصعوبة قراءة هذه النصوص، أن يصل إلى الجمهور غير الأكاديمى مما يتيح للنقد أن يدخل مجدداً المحيط الاجتماعى؟

ـ دعنى أقل كلمة بشأن دى مان . ابتداءً أعتقد أن من المظاهر السلبية فى نقد دى مان هو أن فيه خوفًا من ذلك العالم الاجتماعى بوصف ذلك العالم غير موثوق ولا يمكن تصديقه . هناك فى نقد دى مان نوع من الصراع الثابت للتوصل إلى ما يمكن أن أطلق عليه مصداقية سلبية تعرف نفسها ببساطة بالتباعد، بصورة مفارقة، عما تفترض به أن يكون عالمًا اجتماعيًا متفسخًا طبيعيًا ماديًا . إننى لا أشاركه الاعتقاد بأن العالم الاجتماعى يمكن أن يكون كذلك ؛ ولذلك فإن لدىّ مفهومى المختلف عن طبيعة الخطاب النقدى . إن سؤالك الذى طرحته هو بوضوح سؤال أساسى بالنسبة للناقد الجذرى . كيف يستطيع الخطاب أن يعزز هذا النوع من النقاش ويظل مفهومًا ضمن نطاق واسع من القراء؟ فى عملى حاولت أن أناوب بين الكتابة الشديدة التخصص والكتابة الشعبية الميسّرة للقارئ العادى ، ولذلك ظهر كتابى «النقد والأيديولوجية»، والذى لم ير فيه أحد كتابًا سهلاً للقراءة، فى الوقت نفسه الذى ظهر فيه كتابى «الماركسية والنقد الأدبى» الذى أريد منه أن يكون كتابة مبسطة لأفكار الكتاب الأول . إننى لأشعر بالفضيحة بسبب عدم اهتمام النقاد، حتى الجذريون منهم، بالمهمة السياسية العاجلة للكتابة الشعبية الميسرة . أظن أن من المسئوليات السياسية لأولئك النقاد أن يحاولوا الانهماك فى هذا النوع من الكتابة، مهما كانت الصعوبات الأكاديمية والمؤسسية المتضمنة . إن السبب الأساسى الذى جعلنى أحرر سلسلة ««إعادة قراءة الأدب» لبلاكويل **Blackwell** ليس إعادة تشكيل التراث الأدبى وإعادة فهمه من منظور جذرى هذه المرة، كما ظن البعض، ولكن لأن السلسلة تؤدى الغرض بجعل النظرية تتصل بالأسئلة اليومية الراهنة لما يُعلّم ويقرأ ويناقش فى غرف الدراسة . إن هذا يجعل النظرية أقرب إلى الأصابع ، لكنها تصبح وبصورة مدهشة أقل قبولاً لدى المؤسسة النقدية التى تبدو الآن قابلة بالسماح للنظرية باللعب وحدها ضمن منعزلها ، لكونها تصبح، وبصورة مفهومة، أكثر عصبية عندما تبدأ فى مقاربة النصوص التى هى جزء من الدراسة الأكاديمية الروتينية .

عندما يحاول المرء ، بالطاقة الثقافية التى يستطيع حشدها، أن يفحص أفكار الطبقة الحاكمة ويقلّب النظر فيها مجدداً، فإن الناتج لن يكون بالضرورة خطاباً ميسّراً للقراءة، على الأقل فى شكله الحالى . وأعتقد أن من مهمات المثقفين الماركسيين الأساسية أن ينشغلوا بالموضوعات التى ظلت تخصصية معقدة وتقنية الطابع . هنا يمكن للمرء أن يتحدث عن الصراع الطبقى على مستوى النظرية ، لكن أظن أن هناك مهمات دعاوية ضرورية للناقد الجذرى، والتى لا تنسجم ومتطلبات الترقية الأكاديمية فى المؤسسة الجامعية الحالية، والتى قد تكون لذلك أكثر إثارة للإرباك . قد يستطيع النقاد، الذين حققوا لقباً ووضعاً أكاديميين مقبولين مثلى، أن يشعروا بالثقة وينشغلوا بمثل هذه المهمة . لقد دعوت نقاداً أميركيين شباناً للمشاركة فى سلسلة بلاكويل، نقاداً استطاعوا أن ينجزوا شيئاً جيداً فى النقد، ولكنهم، وبسبب متطلبات الترقية والتثبيت الأكاديميين وضغوط المؤسسة والخوف من الصورة التى يمكن أن يعكسها مثل هذا العمل على وضعهم الأكاديمى ، اضطروا إلى الاعتذار ، ولذا أدرك أن هناك بعض الامتياز توفره القدرة على القيام بمثل هذه المهمة .

* فى مجموعة مقالاتك الأخيرة، «عكس السائد» لديك مقالة عن جون بيلى(٥) . اختيارك لعمله موضوعاً لنقدك يقودنى إلى التساؤل فيما إذا كان جون بيلى يمثل، بشكل من الأشكال، ذلك النوع من الدراسة الأدبية التقليدية، أو الليبرالية الإنسانية، التى هى فى تعارض مع النظرية المعاصرة فى أكسفورد . هل هناك فى جامعتك مقاومة للنظرية؟ أو أن هناك تقبلاً وترحيباً بها؟

- لقد قصد من المقالة المكتوبة عن بيلى ، وقد ظهرت أولاً فى مجلة «اليسار الجديد» ، أن تكون الأولى فى سلسلة من المقالات تتناول عدداً من النقاد المحافظين أو الليبراليين الإنسانيين البارزين . ولأسباب متعددة ومختلفة لم يقيض لهذه السلسلة الظهور .

وبوقوفها وحيدة الآن تبدو المقالة عن جون بيلى وقد اكتسبت أهمية لم تكن مقصودة منها . أما بالنسبة لأكسفورد فإنه حتى الليبراليون الإنسانيون يبدون أقلية . لم يحصل فى أكسفورد حتى الآن ثورة برجوازية، دع عنك حدوث أى شىء آخر أكثر

أهمية . إنها لم تكتشف بعد ف .ر .ليفز[6] فكيف بحال دريدا . إن التراث النقدى الجدالى المختلف فى بريطانيا كان دائمًا يتركز فى كمبريدج، وقد كنت أنا نفسى فى كمبريدج من قبل ، لكن خلال السنوات الأخيرة التى أمضيتها هنا عملت مع مجموعة صلبة كثيرة العدد فى الكلية، أطلق عليها بصفاقة (شركة أكسفورد الإنجليزية المحدودة)، وهى مجموعة مؤلفة من طلبة الدراسات الدنيا والخريجين، والقليل جدًا من المدرسين، ومن أستاذ زائر متعاطف معنا، أو اثنين، وقد كان يقاتل، من أجل الأهداف نفسها على الجبهات كلها، لا على جبهات دراسات المرأة أو الدراسات الثقافية أو تاريخ الأفكار فقط، بل إنه كان يقاتل من أجل إنجاز تغيير فى مناهج الدراسة أو المواد المقررة . أظن أن ذلك ما حصل فى تلك المرحلة، ليس هنا فقط بل فى كل مكان فى بريطانيا، وما حصل لا يعد إنجازًا كبيرًا أو انتصارًا فى حقل النقد الجذرى ، ولكنه يؤشر باتجاه حدوث تغير حاسم لا رجعة فيه، كما آمل، فى المناخ الأيديولوجى . قبل عشر سنوات ظن تيار اليمين أنه إذا لم يشغل نفسه بهذه التيارات الجديدة فإن أصحاب هذه التيارات سوف يجرجرون أقدامهم منسحبين بهدوء، لكنهم الآن يدركون أن هذه التيارات وجدت لتبقى . هناك إدراك بأن من المستحيل تناسى النقد النسوى أو تجاهله . وهذا هو الشىء الذى لا رجعة فيه . ولقد أدركت المؤسسة الأكاديمية أنها أمام خيار أن تستوعب هذه التيارات أو تعارضها وتفتح معركة معها ، لكن ذلك سوف يتطلب منهم نوعًا من المصادر والتصورات النظرية التى أعتقد أنهم لا يمتلكونها . إذا كان علىّ أن أجمل الوضع فيما يخص هذه المسألة فى بريطانيا فيمكن أن أقول إن المؤسسة فى الحقيقة يزداد إفلاسها الثقافى، وليس لديها طريقة مقنعة لمواجهة هذه التيارات سوى الحديث عن البداهة والحدس والتقليد . إن المؤسسة ما زالت قوية بالطبع، وليس لديها طريقة مقنعة لمواجهة هذه التيارات سوى الحديث عن البداهة والحدس والتقليد . إن المؤسسة ما زالت قوية بالطبع ، وهو وضع مألوف بالنسبة لنا حيث يمتلك اليمين القوة ولكنه لا يمتلك الأفكار، بينما يحوز اليسار الأفكار دون أن يحوز القوة . هذا بالطبع لا ينفصل عن وضع البطالة الذى يعنى أن العديد من الشباب أصحاب الأفكار لا يحصلون، ببساطة، على عمل، وقد خلقت تأتشر مناخًا جعل المؤسسات الأكاديمية تتصرف فى تعيينات المدرسين الجدد بحذر ودون مخاطرة . إن

الوضع فى بريطانيا مثير للاهتمام ؛ لأننا وصلنا إلى نقطة لا يمكن فيها تجاوز هذه الأفكار أو سحقها، ولكن ليس إلى الدرجة التى يجرى فيها تحد حاسم للمؤسسة الأكاديمية . أظن أننا الآن فى مرحلة ما قبل بزوغ الفجر بين هاتين اللحظتين .

* فى كتاب ريتشارد رورتى(٧) «الفلسفة ومرآة الطبيعة» هناك ملاحظة شهيرة يقول فيها : إن النظرية الأدبية الحديثة تقدم للشباب نوعًا من الاستثارة الثقافية التى اعتادوا العثور عليها، خلال القرن السابق، فى الفلسفتين الألمانية والفرنسية . هل تلاحظ حدوث ذلك مع طلبتك؟ هل هناك نوع من التعرف الثقافى الغريزى من جانبهم بأنه من النظرية تسيل العصارات الثقافية؟

- نعم ، أظن أن هذا صحيح . وهو صحيح أيضًا فى أكسفورد . (. . .) نعم إن للنظرية هذا المعنى من الإثارة، ولهذا سلبياته وإيجابياته . قد يأخذ ذلك شكل الافتتان السطحى، وأشير هنا إلى تعليق رورتى . ويمكن أن يأخذ ذلك شكل الإثارة الأول الذى أحدثه نقد ليفز فى جامعة كمبريدج . لقد وصلت إلى الجامعة فى موجة تالية لتلك الفترة وشعرت بالافتتان، لا بسبب المظهر اللامع لهذا النقد، بل لأن النقد أصبح يعدّ مساويًا للاهتمامات الاجتماعية الأخرى . لقد كان شعورى الداخلى يخبرنى أنه إذا نظر المرء إلى تاريخ النقد فإنه سيلاحظ أن الأوقات التى يصبح فيها النقد مهمًا وأساسيًا هى الأوقات التى يبدأ فيها بالتكلم عن شىء أكثر من نفسه . وتمثل النظرية، تلك الكينونة الملغزة الغريبة ؛ اللحظة المليئة بالوعد بالنسبة إلينا . إنها تمثل خيار التحرك قدمًا ليكتسب أهمية أكبر فى المجتمع، أو أن نسمح للنقد أن يتحول إلى ممارسة تقنية خالصة لا تمتلك أية أهمية اجتماعية . وأظن أن هذا أحد الأسباب التى تجعل الطلبة يلتقطونها . أظن أنهم يلتقطونها لأنه لا اسم لها، لعدم وجود اسم أكاديمى يمكن إطلاقه على هذه الكتلة من الخطابات الواهية الصلة ببعضها بعضًا ، والتى نجمعها تحت عنوان مؤقت هو النظرية . ليس للنظرية، إذن، تلك الهوية العتيقة المصونة التى تمتلكها الخطابات الأخرى، ومن ثمّ يمكن استخدامها لأغراض وغايات مختلفة .

إذا تأمل المرء نظرة الغرب التقليدية للمثقف، فإن هذه النظرة، فى رأيى، تمتلك خصيصتين متميزتين . إن المثقف ليس مجرد شخص يمتهن مهنة الفكر . لدى العديد

من الزملاء الذى يمتهنون مهنة الفكر ، ولكننى سأمانع بقوة أن أدعوهم مثقفين . المثقف هو شخص يتعامل بالأفكار ، ولكنه يعمل على تخطى الحدود الثقافية ، ويقوم بانتهاكها لأنه يرى ضرورة ذلك . إن المثقف أيضًا هو شخص يتعامل بالأفكار ملتفتًا إلى أثرها الحيوى على الثقافة السياسية بأوسع معانيها . إذا سلمنا بهاتين الخصيصتين، اللتين تمثلان كما أعتقد الفكرة التقليدية للمجتمع الغربى عن المثقف، فإن النظرية هى التى تقوم بتلك المهمة وليس النقد الأدبى بمعناه الخالص والمتداول . ومن ثمّ عندما يختار الطلبة النظرية، وعندما يختار المدرسون النظرية، فإننى أظن أنهم لا يختارون ذلك الخطاب الأكثر فتنة . إنهم يتخذون ما أظن أنه قرار حول هويتهم، قرار غير مباشر يتصل بإمكانية أن يكون عملهم ذا أهمية إنسانية كبيرة . إن من الأسباب التى وجدت أن العمل فى بريطانيا مفيد بسببها ـ قد يكون هذا مثيرًا لاهتمام الأمريكان ، وأنا أؤكد لك أننى لا أرغب فى إعطاء صورة مثالية عن المجتمع البريطانى ، على الأقل فى حقبة الحكم السياسى الراهن ـ هو أن هناك إحساسًا باقيًا (قد يكون هذا وهمًا، ولكننى ما زلت أشعر به) بأن المثقف العامل فى بريطانيا ليس مقطوع الصلة تمامًا بمجتمعه . إن المثقف فى بريطانيا فى موقع يقوم فيه بالوساطة مع المجتمع، مهما كانت هذه المهمة جزئية ومحدودة .

لو أننى عملت فى الولايات المتحدة ـ وقد تكون هذه نظرة شخص غير منتم ، وأنا مستعد لتقوم بتصحيح نظرتى ـ فسأكون منتسبًا فى هويتى إلى مجتمع أكاديمى معين، أو كما يقولون فى الولايات المتحدة، إلى الوظيفة، وهى كلمة لا نستعملها هنا فى بريطانيا . هذا شىء متعلق بالوجود وكذلك بالنظرية . إنه سؤال خاص بإمكانية أن يشعر المرء، مبدئيًا على الأقل، بأن هناك روابط أوسع يمكن إقامتها . إن بعض عملى متصل بالتلفزيون التعليمى والجامعة المفتوحة ومعلمى المدارس محاولاً التأكد فيما إذا كانت هذه الأفكار الرفيعة تعنى شيئًا فى المدارس . وهذا يعيدنا إلى النقطة الخاصة بالمحيط الاجتماعى بتعريف مختلف لما يمكن أن يكونه العمل الثقافى . النظرية، فى رأيى، تطرح بحدة مثل هذه الإمكانية ، أو إذا أردت فإن الاختيار بين النظرية والنقد التقليدى هو الذى يطرح هذه الإمكانية .

* وأنت تتأمل وضعية النظرية الآن، من سيصمد من العاملين فى هذا الحقل ويكون عمله دالاً خلال الثلاثين أو الأربعين سنةً القادمة؟

- لربما يكون باستطاعتى أن أتحدث عن ذلك بصورة غير مباشرة . أجد من الصعب أن أخطو إلى الخلف وأرى كيف تترتب الأمور الآن . أستطيع أن أقول إنه فى الفترة التى أنتجت فيها أعمالى الأولى، بدءًا من «النقد والأيديولوجية» وما يليه، كان الواحد منّا يدخر رأسمالاً نظريا، وكان هناك الكثير من التعليم والبحث والتعرف على نوع جديد من اللغة كان ضروريا فى تلك الآونة . منذ نهاية السبعينيات ، وما بعدها، ووجهنا بحد فاصل أو نقطة تحول ؛ حيث بدأ الناس بالعودة إلى موضوع المؤسسة ؛ فبعد أن اطمأنوا إلى ذخيرتهم النظرية واجههم سؤال مهم عن كيفية استثمار هذه الذخيرة . ومن الأجوبة الممكنة على هذا السؤال أن على المرء أن يعمل على إدامة هذه الصناعة وتطويرها . لقد فكرت أن بعض النظرية سوف يستمر بسبب إثارته وقوته الثقافيتين، لكننى أعتقد أن ما نحن بحاجة إليه وما سنظل نتذكره هو جسم النظرية الذى سيكون، على نحوٍ حاسمٍ ومضىء، قادرًا على الظهور مختلفًا فى ممارستنا . لوقت طويل انتظر أشخاص مثلى، ويصبر، أن تثبت تيارات كالتفكيكية، كما أكدت لنا، أن مشروعها هو سياسى بالمعنى الواسع للكلمة، وأن التفكيكية، وبكلمات دريدا نفسه، ليست، أو على الأقل من الناحية المبدئية، عملية نصية مجردة . لقد بدأت الآن أشك فيما إذا كان باستطاعة هذا التيار أن يحقق هذه المسألة ؛ إذ إن هناك ضغوطًا كبيرةً عليه تدفعه أن يصبح، وببساطة، خطابًا آخر يعيد إنتاج ذاته . أنا مهتمٌ، بهذا الخصوص، بالنقد النِسْوى، وقد قدمته فى كتابى عن بنيامين كمثال نقدى غنى بالإمكانيات ؛ لأنه ، وبصورة أساسية، شكلٌ من أشكال الخطاب متجذر فى حركةٍ سياسية واسعة . إذا نظر الواحد منا إلى المراحل العظيمة لنقد القرن العشرين، وأنا هنا لا أفكر بنورثروب فراى بل ببنيامين، أو لربما ببعض النقاد الطليعيين الروس، فأظن أنه سيكون من الواضح أن ما استطاعوا فعله كان بسبب تجذرهم ضمن حركةٍ واسعة .

لقد وُجد بريشت لأن جناحًا ثقافيا للحركة العمالية كان موجوداً . وبما أننا نفتقد هذه الحركة الواسعة، وبما أن النظرية لا تستطيع إيجاد هذه الحركة، فمن الصعب بالنسبة لنا أن ننظر إلى المستقبل ونرى ما يمكن أن يستمر وما لا يمكن له ذلك ؛ لأن

الأسئلة التى نطرحها نظريةٌ أكثر من أن تكون سياسية . وقد لا يعتمد الدوام والاستمرار على مثل هذه الأسئلة . يذكرنا بريشت بضرورة أن نعجب دائمًا بما يتكرر ويعاد استثماره وما لا يتكرر، ويذكرنا بنيامين أن علينا أن نُراكِم الأشياء بصبر ؛ لأننا لا نعلم فى أى وقت تصبح الأشياء فى متناول أيدينا . ومن ثمّ فإن التكهن صعب لأننا لا نعلم على وجه الدقة ما سنحتاجه فى المستقبل، وقد لا يكون ما نظنه مهما كذلك فى المستقبل .

* فى أى اتجاه يتحرك عملك الآن؟ ما الذى ينتظرك وينتظر قراءَك أيضًا؟

ـ حسنًا، لقد أمضيت عددًا من السنوات محاولاً التوقف عن تأليف الكتب، لكن المحاولة تبدو غير مثمرة، فليس هناك نصٌ بديل موثوقٌ فى السوق . يُدفع المرء أحيانًا إلى التفكير بالمسألة وكأنها غريزة موروثة تعمل على سلوك طريقها رغمًا عنّا . الجواب المباشر لسؤالك هو أننى لست متأكدًا من الاتجاه الذى علىّ أن أتوجه إليه الآن . أظن أن المسألة ليست مجرد تردد شخصى – ولكنها متعلقةٌ بسؤال أوسع خاص بالوجهة التى ينبغى أن تأخذها الأشياء . أحد الحلول هو العودة إلى ما قلته عن سلسلة بلاكويل، أى العودة بالنظرية إلى العالم الأكاديمى اليومى . لكن فى أية اتجاهات ينبغى أن تتطور النظرية، أنا لست متأكدًا من ذلك . فى اللحظة الحالية أنا مهتمٌ أكثر فأكثر بالأسئلة الخاصة بعلم الجمال؛ أعتقد أن علينا أن نعود إلى ما قبل النظرية حيث كان هناك شىء يسمى علم الجمال . يستطيع المرء أن يعود إلى القرن الثامن عشر، إلى شافتْسبرى(٨) ، وهيوم(٩) ، وكانط، ويحاول النظر إلى التاريخ القبلى لهذه المُجادلات ؛ لأن الناس الآن يصلون إلى استنتاجاتهم متأخرين جدًّا . إذا عدنا إلى أسئلة الجماليّات، أسئلة الأيديولوجية والمجتمع السياسى، فسنجد أنها الأسئلة التى اهتم بها عصر التنوير كما اهتم بها الرومانطيقيون . أنا أميل إلى العودة إلى تلك اللحظات وأعيد التفكير مجددًا بهذه الاسئلة بدءًا من تلك اللحظات . وعلى كلٍّ، فأنا أحاول بصعوبة أن لا أفعل ذلك الآن ؛ إذ إننى كتبت عددًا كبيرًا من الكتب خلال السنوات الأخيرة، وقد يكون من الأفضل أن أفعل شيئًا أقل إثارة للملل . لقد فعلت شيئًا آخر مختلفًا . إن لدى رواية ستظهر فى الخريف، وهو أمر ليس مفاجئًا لأننى لم أكتبها لأى سبب سوى أننى رغبت فى كتابتها، وقد يشير ذلك إلى أننى وصلت نوعًا من مفترق

الطرق ، وهى حقيقة أنه لم يعد واضحًا بالنسبة لى فى أى اتجاه ينبغى على المرء أن يدفع الأشياء، ومن ثمّ فإن عدم الكتابة فى النظرية أو النقد قد يكون طريقةً من طرق التغلب على المشكلة .

* هناك، كما يبدو، قدرٌ لا بأس به من المرح وروح الفكاهة فى كتبك . إنك تتكلم عن ذلك بصورة مباشرة عندما تتحدث عن انجذابك إلى بنيامين .

- ليس هناك الكثير من المرح فى عمل بنيامين .

* قد يكون هناك كوميديا أكثر من كونه مرحًا . أنت متفائل بالنسبة للمجتمع، هل أنت متفائل أيضًا بالنسبة لقدرة ناقد فعّال أن يؤثر إيجابيًا، لا على صعيد الفكر الاجتماعى فقط بل على صعيد الفعل الاجتماعى فى الغرب أيضًا؟

- أشك أن أحداً يستطيع القول إن فى كتابتى الكثير من المرح وروح الفكاهة إذا كان الأمر متعلقًا بـ «النقد والأيديولوجية» . أظن أن ثمة انقطاعًا فى عملى بهذا الخصوص، وهو يعود إلى مجموعةٍ معقدةٍ من العوامل المؤثرة بعضها يصعب على المرء أن يكون واعيًا بها . أحد هذه العوامل كما أظن هو النسْوية ، أقصد إلى القول بأن اليسار التقليدى، وأريد أن أضمِّن عملى المبكر فى هذا الإطار، قد مارس الكتابة بنوعٍ من الصراحة الخالية من المرح، وهذه سمةٌ ذكورية وهى تحمل العلامات الشخصية للمثقف الشاب المفرط فى جديته . وقد كان على المثقفين الكهول من أمثالى أن يمروا بذلك وأنا لا أريد أن أنكر ذلك إنكارًا تامًا . إنها علامةٌ على عدم الإفراط فى الصبيانية . ولكنى أظن أن النسوية وعدداً آخر من المؤثرات قد علمتنى طريقة فى الكتابة يكون فيها المرء جاداً وفكهًا؛ أن يحاول، بمعنى من المعانى، تفكيك التعارض بين هاتين اللحظتين من لحظات المزاج، أن يفكك أكثر الافتراضات برجوازية التى تقول بأنّ على المثقف أنْ يكون شديد الجديّة غير ممتع وأن المتعة هى شئٌ طائشٌ لا علاقة له بالثقافة . وقد انسحب هذا على الأسلوب أيضًا . لقد كنت مهتما جداً فى كتابتى بالأسلوب ونوعية الكتابة، ولربما يكون لذلك علاقة بكونى، مثل عددٍ من النقاد، مبدعًا فاشلاً . إن تفكيك روح الفكاهة والجديّة قد تكون نوعًا من البحث عن طريقةٍ خاصة فى الكتابة تكون ملتزمة وفى الوقت نفسه تكون، كما آمل، أنيسة بالنسبة للقارئ، لا كما هو الخطاب

الماركسى الذكورى التقليدى . التأثير الآخر، كما أعتقد، هو كونى من أصل أيرلندى، وقد احتفظ الإيرلنديون بتراثٍ من الذكاء وخفة الدم، ولربما يعود ذلك إلى افتقارهم إلى السعادة . ومن هناك تأتى القتامة والمرارة اللتان نحسهما فى تلك الروح الفكهة . وأود أن أصدق ظنى بأن كتابتى استطاعت، وبصورة متواصلة، أن تُبين عن ذلك العنصر فى نفسى، وعليك أن تتذكر أننا نتكلم الآن فى الجزر البريطانية ؛ حيث تدور فى جزءٍ منها حرب أهلية . أنا أحاول بطريقتى الخاصة إعادة اكتشاف بعضٍ من ميراثى الثقافى والسياسى . هناك دائمًا عنصرٌ من عناصر الإفراط العاطفى والنوستالجيا، ولكن على المرء أيضًا أن لا يفرط فى إنكار هذه العاطفية المفرطة أيضًا . لقد كتبت منذ زمنٍ طويل أشعارًا سياسية وهجائية وقمت بتمثيلها . لربما عندما كتبت «النقد الجدى» لأول مرة لم أكن أعلم كيف أربط هذه الكتابة بأنواع أخرى من الفعاليات الثقافية الأكثر شعبية . آملُ الآن أن يكون فى كتابتى الحالية لقاءٌ أكبر بين هاتين الفعاليتين . وهذا ينطبق أيضًا على روايتى ؛ لقد سرنى كثيرًا أن يقول شخصٌ ما لى إن ما أحبه فى روايتى هو ذلك الشىء، لقد كانت رواية مثقفين ، ولكنها لم تكن رواية أكاديمية . وهكذا فإن محاولة الكتابة بإبداعية، وبصورة مثقفة كذلك، هى هدف سياسى وأسلوبى مرغوب . إننى أشعر بالرعب من نُدرة الأفكار فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، التى أظن أنها تمتد بجذورها إلى تجريبية إنجليزية مغروسة فى اللحم ونوع من الفطرية .

وأنا أظن أنه إذا كان لليسار أن ينتج رواية خاصة به، وكذلك نظرية خاصة به ، فإن عليه أن يجد سُبُلاً لتقريب الخطابات الثقافية والخطابات الإبداعية من بعضها بعضًا .

أجرى الحوار : مايكل بين

Terry Eagleton, The Significane of Theory, (The Bucknell Lectures in Literary Theory), Basil Blackwell, Oxford and Cambridge, 1990 .

الهوامش

(١) صامويل ريتشاردسون (١٦٨٩ ـ ١٧٦٠) : روائى إنجليزى من أعماله الروائية : «باميلا» أو «مكافأة الفضيلة»، جزءان ١٧٤٠ ـ ١٧٤١، و «كلاريسا» أو «تاريخ امرأة شابة» سبعة أجزاء ١٧٤٧ ـ ١٧٤٨ . (المترجم)

(٢) فالتر بنيامين (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) : منظر وناقد أدبى ولد فى برلين وكان صديقًا لبرتولت بريشت وثيودور أدورنو الذى تأثر كثيراً بكتابة صديقه بنيامين . شكل مع أدورنو وآخرين ما يسمى الآن فى الفلسفة وعلم الجمال مدرسة فرانكفورت . ويتمحور عمل بنيامين الفكرى حول ما يسميه «النقد التحريرى أو الإعتاقى» ، وهو النقد الذى يدعو إلى ممارسته تيرى إيجلتون فى هذه المقابلة . ويتمثل هذا النوع من النقد فى رأب الصدع الذى ظهر فى العصر الحديث بين النقد الذى يتخذ هدفًا له البحث عن مضمون حقيقة العمل الفنى والتعليق الذى يهدف إلى إلقاء الضوء على مادة العمل الفنى . من كتب بنيامين الأساسية التى تظهر فيها هذه الافكار : «أصل الدراما التراجيدية الألمانية» ١٩٢٨، و «أطروحات حول فلسفة التاريخ» وعمله غير المكتمل «باريس ـ عاصمة القرن التاسع عشر» . (المترجم)

(٣) لودفيج فتجنشتين (١٨٨٩ ـ ١٩٥١) : فيلسوف نمساوى . درس الهندسة فى برلين ثم انتقل إلى مانشيستر فى بريطانيا عام ١٩٠٨ وأصبح مهتمًا بمحركات الطائرات . وقد قادته الجوانب الرياضية للموضوع إلى الاهتمام بعلم الرياضيات وفلسفة الرياضيات كذلك . تعرف على عمل كل من برتراند راسل وفريجه فى المنطق الرياضى . درس فى جامعة كمبريدج على راسل وأصبح مساعداً له . أعماله الفلسفية الأساسية هى : «رسالة منطقية ـ فلسفية» و «أبحاث فلسفية» و «ملاحظات على أسس الرياضيات» . (المترجم)

(٤) روبرت شولز : أستاذ الأدب الإنجليزى والأدب المقارن فى جامعة براون . من كتبه «البنيوية فى الأدب» و«علم الدلالة والتأويل» و«سلطة النص : النظرية النقدية وتعليم اللغة الإنجليزية» . (المترجم)

(٥) جون بيلى : أستاذ كرسى وارتون فى الأدب الإنجليزى فى جامعة أكسفورد . له عدد من الدراسات النقدية المؤثرة فى النقد الإنجليزى فى القرن العشرين . من بين كتبه «شخصيات الحب» ١٩٦٠، «تولستوى والرواية» ١٩٦٦، «بوشكين : دراسة نقدية مقارنة» ١٩٧١، و «مقالة عن هاردى» ١٩٧٨ . (المترجم)

(٦) ف .ر .ليفيز (١٨٩٥ ـ ١٩٧٨) : ناقد أدبى إنجليزى درس فى جامعة كمبريدج ، ودعا إلى التركيز على قراءة النصوص قراءة دقيقة والتحرى بدقة فى النص قبل إصدار حكم قيمة عليه . من أهم أعماله النقدية «التقليد العظيم» الذى درس فيه روائيين وأعمالاً مختارة من الرواية الإنجليزية (جين أوستن، جورج إليوت، هنرى جيمس، جوزيف كونراد، ود. إتش. لورنس، كما تناول عملاً واحداً لتشارلز ديكنز «الأزمنة الصعبة») مهملاً بذلك عدداً كبيراً من الروائيين المشهورين فى الأدب الإنجليزى . (المترجم)

(٧) ريتشارد رورتى (١٩٣١ـ) : فيلسوف أمريكى من مواليد نيويورك . يتركز اهتمامه فى البحث فى مجال الميتا ـ فلسفة . طور فى عمله نقداً متكاملاً للفلسفة التحليلية . يرى رورتى فى كتابه الأساسى «الفلسفة ومرآة الطبيعة» (١٩٨٠) أن «الفلسفة التقليدية ما هى إلا محاولة يائسة للفرار من التاريخ» . من أعمال رورتى الأخرى «النتائج المترتبة على الفلسفة الذرائعية» (١٩٨٢) . (المترجم)

(٨) إيرل شافتسبرى (١٦٧١ ـ ١٧١٣) : فيلسوف وعالم جمال إنجليزى ألف عدداً من الكتب التى أطلق عليها مجتمعة عنوان «خصائص البشر وأنماط السلوك والآراء والأزمنة» . (المترجم)

(٩) دافيد هيوم (١٧١١ ـ ١٧٧٦) : فيلسوف إسكتلندى كتب فى السياسة وعلم الأخلاق والاقتصاد، وطور ما سماه «العلم التجريبى للطبيعة الإنسانية» ، وذلك فى أطروحته المسماة «أطروحة حول الطبيعة الإنسانية» التى أكملها عام ١٧٣٧ ، ولم يكن قد تجاوز سن السادسة والعشرين بعد أن عمل عليها عشر سنوات متواصلة . (المترجم)

معجم المصطلحات والتعبيرات الاصطلاحية الواردة فى الكتاب

A

activism	مَذْهب الفعالية
affiliations	انتسابات
allusive	لَمْحىّ
allusiveness	لمحية (من التميز بالخصيصة اللمحية)
altruistic	النِزْعة الغَيْريّة (من غَيْر)
ambivalent	ذو طبيعة متناقضة
analogy	مُقايَسَة
anti-intellectualism	نزعة ضدّ ـ ثقافية
appetitive	النزعة الذاتية الشهوانية
appropriation	مُلاءَمة، تخصيصٌ أو إفرادٌ لغَرضٍ مُعينٍ، انتحالٌ
artefact	نِتاجٌ صُنْعى ، أثر فنى
articulation	تَمَفْصُل
asymmetrical	لا مُتماثل، لا تماثُلىّ

B

biographical	سيرىّ، ما هو متعلِّق بالسيرة
breaks	تَوَقُّفات

C

categorical	نسقىّ
category	نسق
claustrophobia	رُهاب الاحتجاز
closet-drama	مسرحية قرائية، مسرحية مكتوبة من أجل أن تُقرأ
code	شفرة، نظام رمزى
contingency	مُجاوَرَة
contingent	لصيق، مُجاوِر
convention	تقليد اصطلاحى، اصطلاح مُتواضَع عليه
cosmpolitan	كونىّ، شمولى الطابع
co-temporal	متناغمٌ ومتساوٍ زمنيًّا
corporatist	توحيدىّ، إدماجىّ

D

découpage	قَطْع
demythologisation	نزع الطابع الأسطورى عن الشىء
despotism	نزعة استبدادية
diachronic	تعاقبى
dissonances	تنافُرات
distantiation	تبعيد، اتخاذ مسافة من الشىء

E

ego-alien	أنا مغرَّبة
elaboration	التوسيعُ والإحكام (توسيع الموضوع وإحكامُه)
éliti sm	النزعة النخبوية (نسبة إلى النُّخبة أو الصفوة élite)

empiricism	التجريبية
encode	يُشفِّر (يكتب بلغة الشفْرة أو بلغة رمزية)
enquiry	استعلام ؛ تساؤل (انظر : inquiry, Literary inquiry)
epiphanic	ظُهورى (من الظهور الخاص بعيد الغطاس)
epistemological	معرفىّ
experiential	تجريبى (نسبة إلى التجربة)
exotic	شىء مُجْتَلَب ، غريب الطراز
externalise	يُخَرْجِن ، يجعل الشىء خارجيًّا
extra-textual	خارج - نصى

F

feeling - complex	مُركّب الشعور
feeling - structure	بنية الشعور (انظر structure of feeling)
formation	تشكيل (انظر Ideological formation)
formula	صيغة؛ صياغة

G

genre	الأنواع الأدبية
gradualism	النزعة التدرُجيَّة
graphic	تصويرى

H

hedonistic egoism	مذهب المتعة الذاتية
hegemony	هَيْمَنَة

hermeneutical	تأويلىّ
hierarchy	مَراتبيّة
historicist	تاريخانىّ؛ تاريخوىّ؛ مبالغ فى تاريخيته
historiography	علم التسجيل التاريخى (تسجيل التاريخ الرسمى)
homology	تشاكُل
humanism	العقيدة الإنسانية (النزعة الإنسانية فى الفلسفة الأوروبية التى تؤكد على الهموم الدنيوية وقدرة الإنسان على تحقيق ذاته عن طريق العقل).
humanitarianism	النزعة الاجتماعية الاصلاحية

I

idealise	يُمَثْلِن، يجعل الشىءَ مِثاليًا
idealisation	مَثْلَنَة
ideological formation	تشكيل أيديولوجى (بالمعنى الألتوسيرى للاصطلاح)
immanentist	مُتأَصِّل
inflection	انعطافة، تغيُّر فى مقام الصوت
inquiry	استعلام، تساؤل
internalise	يُدخْلِن، يجعل الشىء داخليًا أى جزءًا من الداخل
interpersonal	بين - ذاتى

J

Juxtaposition	تقابل

K

key image	صورة مِفتاحية
key term	مصطلح مِفتاحى

L

libertarianism	مذهب حرية الإرادة
labourism	عمالى، عقيدة عمالية
lineage	نَسْل؛ ذُرية
literary inquiry	استعلام أدبى، تساؤل أدبى

M

macro-structures	بنى مرئية
mediate	يتوسَّط (يقيم علاقةً وسيطة بين طرفين)
mediated	مُوَسَّط، مُوَسْطن
mediation	توسُّط
meliorism	مذهب التحسُّن (وهو مذهب فلسفى يؤمن أتباعُه أن العالم فى طريقه إلى التحسُّن وأن الشر يتناقص بصورة مطردة وأن بوُسع الإنسان المشاركة فى تحسين هذا العالم)
meta-literary	ما بعد ـ أدبى؛ ما يتجاوز الأدبى ويتخطاه إلى حقلٍ آخر .
meta-system	ما بعد ـ نظام؛ ما يتخطى النظام
microcosm	عالم مُصَغَّر
micro-structure	بنية نوويّة
miniature	صورة مُصغَّرة
mis-en-scéne	التقديم والإخراج على الخشبة
mysticism	باطنى
mythopoeic	ذو طابع شعرى أسطورى

N

naturalisation	تطبيع؛ قراءة الأثر الفنى بطريقة تجعل تقنياته ورموزه تُفصِح عن حمولتها الواقعية (الطبيعية) بحيث يصبح الأثر الفنى مفهوماً لنا بوصفه تعبيراً عن تجربة طبيعية (واقعية)
nominalism	اسمى (ينتسب إلى مذهب الاسمية فى الفلسفة)
non-relational	لا ـ علائقى
nostalgia	حنين مرضىّ
nuance	ظِلٌّ فرقى

O

omniscience	العلم الكلى
organicism	عضوى، نزعة عضوية
organicist	عضوى، عضوى الطابع
organic wholeness	كلٌّ عضوى
over determination	تعيّنٌ شديد (ما يتحدد بصورة قاطعة)
over determine	يُعيِّن بشدة
over-subjectivise	يُفْرِطُ فى جعل الشىء ذاتيًا ، يُفرط فى تذويته
overtone	نغمة توافُقية

P

paradoxical	ذو طبيعة متناقضة ظاهريًا، ما تنشأ عنه مفارقة
parody	محاكاة ساخرة تهكمية، محاكاة نص أدبى أو أثر فنى بمراعاة خصائصه الأسلوبية بقصد الاضحاك والتهكم .

pastoral	رعوى
paternalism	النزعة الأبوية
politicise	يُسَيِّس
populism	شعبى ، شعبوى
positivism	الوضعية (المدرسة الوضعية فى الفلسفة)
post atheism	ما بعد الإلحاد
power loom	نَوْل القوة
pre-textual	ما قبل ـ النص ، ما قبل ـ نصى
prototype	نَمَط بَدْئىّ

Q

quasi-feudalist	شبه إقطاعى

R

readability	مقروئية
reductionism	الاختزالية، النزعة الاختزالية
reference	مَرجع، مُسندٌ إليه
regressive	انكفائى
representation	تمثيل (إعادة تقديم الشىء فى الفن أو الأدب مثلاً)
representational	تمثيلىّ
residual	الفُضالة، ما يتبقى من الشىء
retrospect	استعادَة
romanticise	يُرَمْنِس
romanticising	رَمْنسة

S

schematism	تخطيطيّة، خُطاطيّة (من تخطيط وخُطاطة)
self-excess	فَيض ذاتى
self-referential	ذاتى المرجعية (هو مرجعٌ ذاته)
sensibility	حساسية
simulacrum	صورة زائفة، مصورة
simultaneity	تزامن
slippages	تفْويتات
solipsism	أنانَة
Spatial-juxtaposition	تجاوُر فى الفضاء
structuration	بَنْيَنة، تَبَنْيُن (إكساب الشىء بنية)
structure of feeling	بنية الشعور، بنية المشاعر
stylistics	علم الأسلوب، الأسلوبيات
sub-ensembles	مجموعات ثانوية
subjectivise	يُذوِّت، يجعل الشىء ذاتيًا
subjectivism	الذاتانية؛ الذاتية (نِسْبَةً إلى الذات وما يخصّها من عالم التصورات والأحاسيس والتخيّلات التى تميز شخصًا عن غيره).
synchronic	تزامنىّ

T

tangentiality	عرضى، علاقة عرضية
tautology	حَشْو
theme	ثيمة، فكرة رئيسية مترددة فى العمل

theology	علم اللاهوت
theoriticism	نزْعة نظرية
totalitarian	كلىّ، كليّاتى
totality	كليّة
touchstone	محَكّ
transcend	يُعلى، يقوم بتصعيد الشىء والتسامى به
transcendence	الإعلائية، المذهب الإعلائىّ فى الفلسفة الذى يعتقد أتباعه بوجودصفات للأشياء تتعدى ظواهرها المحسوسة فتقررها وتكون شرْطًا لإيجادها.
trans-individual	ما يتجاوز الفرد، عابر للفرد
trans-individual structure	البنية المتجاوزة للفرد
transitive	مُتعدٍّ، انتقالى
transplant	يَزْدَرِع

U

universalise	يكونن؛ يجعل الشىء كونيا (يعمل على كوننته)
unreadability	لا مقروئية (انظر readability)
utilitarianism	مذهب المنفعة

V

valid text	نصٌ صحيح
verisimilitude	الاحتمالية، محاكاة الواقع أو أن تكون أحداث الحكاية شبيهة بأحداث الحياة الواقعيّة .

viconian	الفيكوية، نِسْبَةً إلى فيكو
visionary	رؤيوى
voluntarism	إرادوىّ

W

wholeness	كلية شاملة

المؤلف فى سطور

تيرى إيجلتون

وُلد تيرى (فرنسيس إيجلتون) فى سالفورد (لانكشاير) فى بريطانيا فى ٢٢ شباط ١٩٤٣ . درس فى كلية دى لاسال فى سالفورد، وفى كمبريدج وحصل على البكالوريوس فى الأدب عام ١٩٦٤ ، كما حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٩ . عمل فى جامعات كمبريدج وأكسفورد (المملكة المتحدة)، وفى جامعة أودِنْسك (فى الدانمارك) ١٩٧٥ وفى جامعة كاليفورنيا (سان دييغو) ١٩٧٦ ، وفى أيْوا (الولايات المتحدة) ١٩٧٧ وفى إيثاكا (نيويورك) ١٩٨٠، وهو يعمل الآن أستاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة مانشستر.

من أهم مؤلفاته :

١ – الكنيسة اليسارية الجديد ة ١٩٦٦.

٢ – شكسبير والمجتمع : دراسات نقدية فى الدراما الشكسبيرية ١٩٦٧ .

٣ – الجسد بوصفه لغة : صورة موجزة للاهوت « اليسارى الجديد» ١٩٧٠.

٤ – الماركسية والنقد الأدبى ١٩٧٦.

٥ – والتر بنيامين : أو نحو نقد ثورى ١٩٨١ .

٦ – النظرية الأدبية: مقدّمة ١٩٨٣.

٧ – أيديولوجية الجمالى ١٩٩٠.

٨ – حارس البوابة : مذكرات ٢٠٠٢ .

المترجم فى سطور :

فخرى صالح

مواليد اليامون (جنين) بفلسطين عام ١٩٥٧

ناقد أدبى وكاتب يعمل مديراً للدائرة الثقافية فى صحيفة الدستور الأردنية .

من مؤلفاته :

القصة القصيرة فى الأراضى المحتلة (١٩٨٢).

أبو سلمى : التجربة الشعرية (١٩٨٢) .

وهم البدايات : الخطاب الروائى فى الأردن (١٩٩٣).

شعرية التفاصيل : أثر ريتسوس فى الشعر العربى المعاصر (١٩٩٨) ، دفاعًا عن إدوارد سعيد (٢٠٠٠) .

عين الطائر : المشهد الثقافى العربى (٢٠٠٣) .

من ترجماته :

"ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى" لتزفيتان تودوروف (١٩٩٦) .

النقد والمجتمع (تقديم وتحرير : ١٩٩٥) .

حاصل على جائزة فلسطين للنقد الأدبى (١٩٩٧).

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض .
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان

١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	نخبة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغيرعن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيئل ألكسندر وفنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧-	خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	الفين كرنان	بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محمود محى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى
٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينر	مصطفى إبراهيم فهمى

٢٣٣-	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيرين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١-	فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	على عبدالرءوف البمبى
٢٤٤-	الغليان	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤-	الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات	إدوارد مندوڤا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض
٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	شوقى جلال

٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا	روميلو جالاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	فرانك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوريبيدس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مجـ١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مجـ٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	فتجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بابينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جونز	ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	كوانجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية	خايير بيان	عبدالله الجعيدى
٣١٤- الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	نخبة من المترجمين
٣٢٢- وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كليناور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
٣٢٤- اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
٣٢٥- عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر.س كلارك	مصطفى فهمى
٣٣٥- عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
٣٤١- قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمن	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورات بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنيبرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	نخبة	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩-	ملك فى الحديقة	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات	جون دن	بهاء جاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور

٣٨٩-	من الأدب الباكستاني المعاصر	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية	مايف بينشي	منى الدروبي
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	في قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيري
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية في الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش	إسماعيل فصيح	سليم حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقي نجاري راد	محمود سلامة علاوي
٣٩٧-	نيتشه	لورانس جين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	سارتر	فيليب تودي	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	كامي	ديفيد ميروفتس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو	مشيائيل إنده	باهر الجوهري
٤٠١-	الرياضيات	زيادون ساردر	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	هوكنج	ج. ب. ماك ايفوي	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسي	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان في القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوي
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامي عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوي بغورة
٤١١-	همس من الماضي	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفي بروفنسال	نخبة
٤١٣-	أغنيات المنفى	ناظم حكمت	محمد البخاري
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	مصطفى بدوي
٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مايو	نسيم مجلي
٤٢٠-	مكرو ميجاس	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة	روى متحدة	أشرف محمد كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	نخبة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعي	محمود سلامة علاوي
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية	باي إنكلان	ثريا شلبي

٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك	محمد أمان صافی
٤٢٩-	هيجل	ليود سبنسر وأندرزجی کروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	كانط	كرستوفر وانت وأندزجی کليموفسکی	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	ماكيافللی	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	الرومانسية	دونكان هيث وچودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة	أروندات روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	الحركة النسائية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا وربيبكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيدس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة محمود

٤٦٧-	التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	نخبة	محمد السيد النة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	نخبة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية صينية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	عباءة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة محمود
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسُرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسُرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد
٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	نخبة
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	هدى الصدّة	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق

٥٠٦- ربما كان قديساً	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧- سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩- الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠- الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١- كوكب مرقَّع	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢- كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣- العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية	جوناثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦- إرادة الإنسان فى شفاء الإدمان	آرنولد واشنطون وودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨- استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩- محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠- الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢- إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤- الملك لير	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥- موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون رزيفز	نادية رفعت
٥٢٦- علم السياسة البيئية	ستيفن كرول وليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧- كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨- تروتسكى والماركسية	طارق على وفل إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٥٣١- ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد الشرقاوى
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	شوقى جلال
٥٣٧- للحب والحرية	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- ميلانى كلاين	نخبة	حمدى الجابرى

٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	بارت	فيليب ثودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا . ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى. ك. بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين عبد العزيز السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (جـ١)	جون فيزر وبول سيترجز	محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا الذات	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان

٥٨٤-	سفر	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	نخبة	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبواه	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	نخبة
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كارو باروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود سلامة علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (جـ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى الصغير	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٧١٩ / ٢٠٠٣

المجلس الأعلى للثقافة

Criticism and Ideology

Terry Eagleton

يعد هذا الكتاب العمل المركزى فى سلسلة الكتب التى ألفها الناقد البريطانى الشهير تيرى إيجلتون حول مفهوم الأيديولوجية، يتجاوز تعريفها بوصفها وعياً زائفاً كما تواتر فى أدبيات الماركسية التقليدية؛ بدأ هذه السلسلة عام ١٩٧٦ بكتيب صغير سماه «الماركسية والنقد الأدبى»، ثم أصدر فى السنة نفسها كتاب «النقد والأيديولوجية» ؛ ليتوج مشروعه الطموح لبناء نظرية لعلاقة النص بالأيديولوجية تربطهما معاً بحقل الإنتاج. والمتابع لعمل إيجلتون فى السنوات التالية سيجد أنه ظل فى كتبه التالية أسير الرؤية نفسها لم يتجاوزها كثيراً سواء فى كتابه «التعريف بالأيديولوجية» أو فى كتابه «أيديولوجية الجمالى»، وعدد آخر من المؤلفات النقدية التى تمزج الرؤية النقدية بالكتابة الموجهة لجهور أعرض من غير أهل الاختصاص فى النقد والنظرية.

لايزال هذا الكتاب يعد واحداً من العلامات الأساسية لتطور النقد فى بريطانيا والعالم الناطق بالإنجليزية، ونحن إذا جردناه من توتراته الماركسية ونزعاته العلموية، فإننا سنجده زاخراً بتبصرات نافذة شديدة الذكاء حول تاريخ الأدب الإنجليزى فى القرنين: التاسع عشر والعشرين.